

Università degli Studi di Napoli Federico II  
UPC Universitat Politècnica de Catalunya



Dottorato di ricerca in Progettazione Urbana ed Urbanistica XXVII ciclo  
Coordinatore: prof. arch. Pasquale Miano



# Vuoti di Memoria sullo spazio in architettura

*Dottorando:* arch. Daniele Balzano



*Tutor:* prof. arch. Valeria Pezza con prof. arch. Renato Capozzi, prof. arch. Camillo Orfeo  
*Cotutor:* prof. arch. Antonio Armesto Aira



# Indice del volume

|   |    |
|---|----|
| Premessa  | 3  |
| Introduzione                                    | 5  |
| <i>Capitolo I</i>                               |    |
| IL VUOTO  |    |
| 1.1 Natura del vuoto                            | 13 |
| domestico                                       |    |
| sacro   |    |
| civile  |    |
| 1.2 Dicotomie del vuoto                         | 28 |
| esterno – interno                               |    |
| concavo – convesso                              |    |
| invaso – involucro                              |    |
| 1.3 Caratteri del vuoto: residuale – ordinatore | 35 |
| casa greca                                      |    |
| casa romana                                     |    |
| costruire intorno al vuoto                      |    |
| <i>Capitolo II</i>                              |    |
| COMPORRE CON IL VUOTO                           |    |
| 2.1 Procedure compositive                       | 43 |
| ipotassi  |    |
| paratassi                                       |    |
| dalla paratassi all'ipotassi alla paratassi     |    |
| 2.2 Relazioni tra i vuoti                       | 48 |
| centrale  |    |
| eccentrico                                      |    |
| policentrico                                    |    |

*Capitolo III*  
COMPORRE IL VUOTO

|  |    |
|--|----|
| 3.1 Elementi che delimitano                        | 59 |
| piano orizzontale                                  |    |
| piano verticale                                    |    |
| Adolf Loos, Mies van der Rohe e la casa giapponese |    |
| 3.2 Elementi che emanano                           | 67 |
| focolare   |    |
| altare   |    |
| elemento litico                                    |    |
| Conclusioni  | 73 |

## Premessa

Questo lavoro di dottorato offre uno sguardo sullo spazio architettonico, una perlustrazione non necessariamente cronologica di architetture, forme fissate dall'uomo, vuoti che nella loro lenta definizione hanno acquisito un nome, qualificandosi nella loro sostanza spaziale in relazione al modo in cui si fissano nella memoria collettiva.

Il vuoto, sostanza spaziale dell'architettura, è indagato sia come volume definito nella sua natura di invaso in rapporto a un involucro, sia costituito attraverso elementi architettonici che lo definiscono, dandogli forma e dimensione.

L'invaso spaziale, come vuoto unitario, rinvia al suo involucro, ma il vuoto si presenta anche autonomamente, senza la presenza di involucri riconducibili all'idea di scatola muraria, bensì come spazialità precisata dagli elementi che lo compongono e lo identificano.

La scelta del termine vuoto<sup>1</sup> è legata all'indicazione di una qualità dello spazio<sup>2</sup>, che si definisce, si chiarisce, si determina e si costruisce nel suo opposto: il pieno. Precisando che spazio e vuoto saranno in genere utilizzati come sinonimi.

Il ragionamento sul vuoto e sulla memoria delle forme, viene riferito all'intero complesso dell'architettura, non separando la parte tecnico – compositiva dal suo senso.

Il vuoto, infatti, mette in relazione il corpo dell'uomo con la rappresentazione fisica dell'architettura dentro cui è impressa la memoria, non più all'interno della scatola muraria ma nella misura di quegli spazi e di quelle relazioni. Con il termine memoria si compie il passaggio al corpo fisso dell'architettura nella sua relazione spaziale: il corpo connota lo spazio dandogli senso.

Queste riflessioni sullo spazio in architettura, sono nate nel corso della tesi di laurea, intitolata analogamente "Vuoti di memoria". Nel centro storico di Cordova a due passi dalla

grande Moschea, il progetto definiva un'architettura partendo dal vuoto urbano, chiarificandone il ruolo: da vuoto interstiziale a vuoto ordinatore.

La ricerca ha avuto successivi momenti di elaborazione: nella didattica, nello studio del rapporto tra archeologia e architettura, pubblicati in varie occasioni. La prima delle quali è negli Atti del convegno *Abitare il futuro*<sup>3</sup>, col nome di Vuoti di memoria. Un estratto grafico è stato pubblicato in *Scritti scelti per l'architettura della città*<sup>4</sup>.

Da queste premesse è sembrato fertile costruire un ragionamento più articolato, provando a rendere intellegibile alcuni aspetti sul vuoto in architettura e le sue ragioni.

# Introduzione

«[...] Con l'argilla si fabbricano i vasi; nei quali ciò che è utile è il loro vuoto (la loro cavità). Si fanno porte e finestre per fare una casa, e il loro niente è ciò che è utile per la casa. Quindi in ciò che "è" sta l'interesse. Però nel "non essere" sta l'utilità»  
(Daodejing, c.11, III-IV secolo a.C.)

Il vuoto è stato indagato in quanto tema fondamentale per comprendere l'architettura nella sua configurazione spaziale. Il vuoto in architettura è prima di tutto il luogo dove accade la vita, all'interno del quale, l'uomo ha costruito un sistema di relazioni, definite dall'uso fisico, simbolico e rappresentativo. Esso ha una doppia valenza: fare spazio all'uomo in quanto corpo, e dare spazio – celebrando la vita – ai suoi riti domestici, civili e religiosi.

Massimo Cacciari ritiene che il territorio della post-modernità sia anti – spaziale: «chiediamo al mondo esterno di dissolversi in virtuale, mentre continuiamo ad essere il luogo del nostro corpo»<sup>1</sup>.

All'interno di questo «*paradosso filosofico – estetico*» continuare a indagare il tema spaziale è, per la composizione architettonica, di fondamentale importanza.

Il vuoto, inteso come corpo spaziale identificato dall'architettura è una chiave per comprendere la sua ragione, ed è questione centrale della contemporaneità, poiché in molti casi l'architettura ha fermato l'attenzione solo sul suo contenitore, relegando e ridimensionando il lavoro dell'architetto al dato bidimensionale della facciata, o tessile della pelle<sup>2</sup>.

Mentre la misura e la forma del vuoto sono materia fondante dell'architettura: sia che si tratti del vuoto identificato in un unico chiaro volume, sia del vuoto configurato da una serie di elementi che lo definiscono.

Molti hanno esplorato il tema del vuoto. Fernando Espuelas, l'ha indagato nel libro *Il vuoto, riflessioni sull'architettura*<sup>3</sup>, in cui analizza tre aspetti dello spazio: il vuoto come realtà fisi-

ca, il vuoto come mezzo di significazione, il vuoto in ambito personale.

Altri autori come Valeria Pezza e Carlos Martí Aris, hanno trattato il tema attraverso saggi, altri l'hanno indagato attraverso voci di vocabolario: Giovanni Marras, Paolo Portoghesi. Altri – come lo scultore Oteiza e Simmonds – lavorano sul tema attraverso la loro opera artistica.

Questa tesi diversamente da quanto sostiene Espuelas nel suo libro non ricerca: «spazi e luoghi nei quali in determinati piani conoscitivi, si producono impressioni di vacuità»<sup>4</sup>, piuttosto tenta una analisi, partendo dalla forma della ricorrenza dei vuoti e della loro articolazione, in relazione all'uomo e ai suoi riti.

La forma, in rapporto ai gesti dell'uomo, connota lo spazio come domestico, civile o sacro, che indipendentemente dalle questioni di scala, hanno al proprio interno legami con l'uso e la memoria, di conseguenza con l'identità e il senso.

Il vuoto è ciò che organizza la vita, ciò che è necessario per circoscriverla, ciò che la consente.

I riti hanno fissato la misura del vuoto, dello spazio in cui possono accadere e in cui possono avere un valore, nonché le forme identitarie dentro le quali ci riconosciamo.

Uno degli autori cruciali nell'analisi del tema del vuoto è August Schmarsow che, a cavallo tra XIX e XX secolo, definisce il ruolo fondamentale del vuoto in architettura. Renato De Fusco ne *L'idea di Architettura* riprende dell'autore tedesco alcuni importanti passaggi:

«l'architettura, scrive Schmarsow, sarebbe una discussione creativa del soggetto umano con la zona spaziale che lo circonda, con il mondo esterno come un tutto spaziale, secondo le dimensioni della sua più autentica natura. Essa in ciò non può fare riferimento esclusivamente all'uomo come essere corporeo, come si è frequentemente creduto, ma procede necessariamente secondo la caratteristica costitutiva dell'intelletto umano, secondo la costituzione spirituale esattamente come secondo quella corporea.

E come risultato essa produrrà la base comune, la legge dell'esistenza dello spazio, per la quale l'uomo e il mondo sono fatti l'uno per l'altro, e proprio in ciò si trova il valore oggettivo e quello soggettivo della sua creazione»<sup>5</sup>.

Tipica integrazione tra *Einfühlung* (il termine *Einfühlung* - da *ein* "in" + *fühlen* "sentire" è tradotto in italiano con empatia, simpatia simbolica,



consenso) e pura visibilità, è il valore che assume nella teoria in esame il problema delle dimensioni e del movimento, la comune natura spaziale è l'elemento unitario delle arti figurative.

La loro distinzione è data dal vario prevalere dimensionale. Nella scultura, secondo Schmarsow, è dominante la prima dimensione intendendo con essa il piano ideale di Hildebrand sul quale si proietta in maniera unitaria la visione a distanza o visione ottica; nella pittura le due dimensioni della superficie; nell'architettura prevale la terza dimensione della profondità. Lungo questa direzione penetrante si sviluppa il movimento della creazione e fruizione dello spazio architettonico, spazio vuoto cubico cavo.

Pertanto la forma architettonica nasce da questo procedimento dinamico interno verso l'esterno che implica anche una successione temporale i cui segni si ritrovano nel ritmo dell'organismo configurato<sup>6</sup>.

Secondo De Fusco la teoria di Schmarsow è ispiratrice dell'architettura moderna<sup>7</sup>, specialmente per quella parte che, nei primi decenni del '900, si è opposta all'*Art Nouveau*.

Siegfried Giedion che nei suoi si è molto occupato della questione spaziale in architettura, nel volume *Le tre concezioni dello spazio in architettura* fa riferimento a due concezioni spaziali da cui ne deriva una terza che contiene le prime due: «L'architettura greca appartiene alla prima concezione dello spazio: l'architettura intesa come scultura. Tanto nella piramide quanto nel Partenone domina l'espressione plastica [...] L'interesse della seconda concezione dello spazio è rivolto allo spazio interno, alla sua escavazione per ricavarne maggior volume. Essa trova le sue origini nell'architettura della Roma imperiale»<sup>8</sup>.

Nella prima concezione lo spazio è pensato soprattutto per elementi tettonici, ha un carattere di *esternità* ed è legato ad elementi convessi: elementi pieni che configurano un vuoto sostanzialmente esterno che occupano lo spazio come oggetti. Nella seconda concezione il vuoto ha un carattere generatore che si configura con la costruzione intorno: non spazio tra le cose, ma spazio circoscritto, misurato, generatore.

Ai fini della ricerca, sono state analizzate le architetture a partire dalla loro capacità di raccontare il vuoto, che è stato classificato catalogando esempi paradigmatici di architetture, indipendentemente dalla loro collocazione storica.

Si è inoltre proposto una sua lettura formale che analizza la composizione architettonica sia dal punto di vista sintetico

(forma del vuoto come volume), sia dal punto di vista analitico (elemento che lo definisce e gli dà forma).

Il vuoto come spazio scatola viene osservato dal punto di vista compositivo attraverso due categorie sintattiche che lo mettono in relazione con gli altri vuoti: una categoria ipotattica e una paratattica. Questa classificazione ci aiuta a descrivere le relazioni attraverso cui il vuoto si dispone in architettura. La relazione ipotattica pone una condizione in cui uno dei vuoti assume compositivamente un ruolo gerarchico rispetto agli altri. Questo vuoto è possibile descriverlo geometricamente in due modi: come vuoto al centro o come vuoto eccentrico.

Nella relazione ipotattica quattro caratteristiche ci permettono di precisare lo spazio: la simmetria, la gerarchia, la gradazione e il proporzionamento.

Nella relazione paratattica, invece, nessun vuoto assume un ruolo guida, ma ognuno assume compositivamente il ruolo costitutivo di una parte dell'architettura, che paratatticamente si confronta con le altre. Geometricamente può essere definito vuoto policentrico.

Il vuoto analitico è uno spazio definito attraverso almeno un elemento che lo individua e gli dà forma. In questo caso non c'è un preciso limite volumetrico, perché lo spazio è legato alla chiarezza e alla purezza degli elementi che lo definiscono e gli danno una forma, non sempre compiuta in sé: è il limite che proietta e inquadra lo spazio, lo direziona e gli dà corpo. Per analizzare questo tipo di vuoto ci aiutano due categorie: quella degli elementi che delimitano il vuoto (piani orizzontali e piani verticali) e quella degli elementi che lo emanano (il focolare, l'altare, l'elemento litico). Essi possono evocare, definire e proiettare. L'attenzione non è sull'elemento in sé come scultura, ma sulla relazione topologica, visivo tattile e d'uso che si crea con esso (direzione, profondità, protezione, evidenza, separazione, elevazione, antropizzazione).

Nell'indagare il termine vuoto si è evidenziata la sua peculiare connotazione di sostantivo ed aggettivo<sup>9</sup>: vuoto residuale – vuoto ordinatore; concavo – convesso; chiuso – aperto; invaso – involucro.

Una delle coppie di termini più fertili, è quella tra il vuoto residuale e il vuoto ordinatore. Il confronto architettonico proposto sarà tra la casa greca arcaica e la casa romana. In esse è possibile individuare con immediatezza le caratteristiche del vuoto e degli elementi che lo definiscono: mentre la casa greca arcaica si costruisce attraverso l'ispessimento del muro (della divisione del suolo), e il vuoto scoperto, quello su cui le stanze si affacciano, assume caratteristiche di spazio residuo, nella casa romana il vuoto scoperto centrale (l'atrio) non è una conseguenza ma il principio, attraverso cui si genera la costruzione che si dispone attorno ad esso e si costituisce in maniera portante e regolare, relativamente indifferente al limite del lotto. Uno spazio che si caratterizza per riuscire a costituire intorno a sé una serie di altri spazi che si attestano, e lo confermano gerarchicamente.

Storicamente nelle forme fissate dall'uomo, si riconoscono vuoti carichi di senso che hanno acquisito un nome, qualificandosi nella loro sostanza spaziale in relazione agli altri vuoti e al pieno.

Nel volume di Remo Bodei *La vita delle cose*<sup>10</sup>, l'autore mette in evidenza il rapporto dell'uomo con la cosa e con ciò che lo circonda. La "cosa", non è solo l'oggetto, ma è l'oggetto che attraverso l'esperienza «si libera dalla estraneità e ci dona l'intimità»<sup>11</sup> annullando di fatto il distacco. Il valore della cosa e il rapporto che si ha con essa nello spazio, si scinde tra contemplazione e partecipazione<sup>12</sup>, mettendo a punto una dicotomia nell'architettura legata al suo quotidiano, e alla sua rappresentazione: «l'uso elevato a volontà e rappresentazione»<sup>13</sup>.

Il vuoto in questo senso combacia con l'architettura, è la dimensione adeguata e necessaria affinché la celebrazione della vita sia resa forma.

All'interno dei termini, vuoto e memoria, lo spazio restituisce il senso dell'umano stare al mondo. Partendo da questa premessa la tesi si divide in tre capitoli.

Nel primo capitolo il vuoto è indagato in rapporto con il rito, i gesti che l'uomo compie rispetto allo spazio e il modo di relazionarsi con esso: la vita domestica, sociale e religiosa che si inverano nella casa, nello spazio civile e nello spazio sacro.

Tre riti della vita umana che sono diventati forma e qualificando lo spazio.

Si ragionerà anche sulle dicotomie Interno – Esterno, Aperto – Chiuso, Vuoto ordinatore – Vuoto residuale, connotando i vari caratteri del vuoto.

Nel secondo capitolo si individuano, attraverso varie architetture, procedure compositive dei vuoti e la relazione che si instaura tra essi che può essere di tipo ipotattico e paratattico. Nel terzo capitolo vengono individuati architetture attraverso la loro costituzione analitica, in cui gli elementi sono singolarmente in grado di connotare un vuoto e possono distinguersi in elementi che delimitano il vuoto ed elementi che emanano il vuoto.





# Capitolo I IL VUOTO

Progettare i vuoti tra le cose, gli spazi tra le cose, è altrettanto importante come le cose stesse, è la distanza che l'uomo vive, perché l'uomo non vive le cose, vive la distanza, il vuoto che si costituisce tra loro. Ed è questo vuoto in fondo quello che noi chiamiamo spazio, ma lo spazio diventa troppo generico.  
(Vittorio Gregotti, *intervista rai.it*, 2014)

## 1.1 Natura del vuoto: domestico, sacro, civile

In questo paragrafo si indaga il vuoto in relazione alla vita e ai suoi riti. Il filosofo contemporaneo Aldo Masullo ritiene che *stare nella propria casa è stare presso se stessi*<sup>1</sup>. Provando a parafrasarlo potremmo dire che stare in uno spazio sacro è stare presso Dio, stare in uno spazio civile è stare presso gli altri. Tre modi di stare dell'uomo che nell'architettura hanno assunto luogo e forma.

L'architettura è memoria dell'uomo, perché ciò che del passato è arrivato fino a noi, che ha resistito al cambiamento delle generazioni, porta dentro sé una forma in cui l'uomo si riconosce. Pietre dentro cui l'uomo si è costruito, ha costruito il suo stare al mondo, antropizzandolo, e riconoscendosi in esso.

L'architettura evoca la naturalità del mondo, ne acquisisce alcuni connotati.

In essa c'è il mondo reale e il mondo evocato; da una parte le cose per ciò che sono, dall'altro la memoria personale, evocata, a comunicare con e attraverso forme impresse nello spazio:

«Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma quest'elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre su alcuni

Casa Scheu,  
Nicchia del camino,  
con pannelli di  
quercia opaca



Casa del Loreio  
Tiburino a  
Pompei  
in *I Monumenti  
italiani - La  
casa di Loreio  
Tiburino e la Villa  
di Diomede*, (a  
cura di) Amedeo  
Maiuri e Roberto  
Pane, Accademia  
Nazionale dei  
Lincei

Il primo tratto  
dell'*Eurypus*

oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in qualche modo l'evoluzione»<sup>2</sup>.

Lo spazio è il luogo del corpo, in cui questo si muove, il luogo in cui avviene la nostra vita, ed è fatto di vuoti in attesa di essere attraversati, di essere riempiti, contemplati. In un teatro vuoto – ad esempio – o in una chiesa vuota è presente una tensione spaziale, data dalla forma. Dentro quella tensione è compreso il senso dell'architettura.

### *Vuoto domestico*

«[...] Ancora per i padri dei nostri padri una 'casa' era una 'casa', una 'fontana' una 'fontana', una torre conosciuta, persino la propria veste, il loro mantello, infinitamente più familiare; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi rintracciavano l'umano. [...] L'atmosfera larica (larico nel senso delle divinità della casa) della casa custodiva e favoriva la trasformazione degli oggetti in cose e, con la sua seriale intimità, attribuiva decoro e rispettabilità ai familiari»<sup>3</sup>.

Il vuoto si identifica attorno al senso e al ruolo che ha assunto nella vita dell'uomo.

Lo spazio domestico identifica la dimensione del privato, senza la quale nessun essere umano può esprimersi.





Dentro la dimensione domestica si individuano – sin dalle origini – questioni strettamente e indissolubilmente legate alla vita dell'uomo, ovvero i modi in cui viviamo lo spazio che ci circonda: i modi o le forme dello stare e quelli del rito. Il vuoto è ciò che organizza la vita, ciò che è necessario per circoscriverla. Il vuoto è ciò che consente, è quello che l'architettura fa da sempre e a cui tutta l'arte aspira: il filosofo francese Jacques Lacan affermava che «l'arte è fondamentale organizzazione del vuoto»<sup>4</sup>.

In questo lavoro l'obiettivo è guardare lo spazio in cui viviamo attraverso esempi che ci mettono dinanzi a quei rapporti originari attraverso i quali si è costruito lo spazio della vita, quello dentro cui riconosciamo una forma legata alla nostra presenza nel mondo.

Spazi configurati dall'architettura, diventano vuoti “di senso”, costruzioni esemplari dove possiamo trovare tracce in cui riconoscerci. Da queste possiamo comprendere e utilizzare consapevolmente la vasta grammatica della composizione spaziale che l'architettura ci ha consegnato. Possiamo rimettere in gioco elementi e provare a capire perché quell'architettura abbia definito quel vuoto “di senso” e perché ancora oggi è interessante riscoprirne le ragioni.

La selezione delle architetture inserite in questo lavoro è stata fatta in modo tale che risultassero paradigmatiche del complesso sistema di forme, di tracce attraverso le quali disegnare una mappa riconoscibile nel percorso del vivere umano.

«La traccia dell'Uno porta ad esistenza l'Essere, sicchè l'Essere è traccia dell'Uno»<sup>5</sup>. Nel «paragrafo V, 5 delle Enneadi di Plotino l'Essere è traccia dell'Uno [...] il termine greco utilizzato da Plotino *ἵχνος* è tradotto da Marsilio Ficino con *vestigium* (traccia del piede, impronta dei passi) [...] l'etimologia del termine rimane in ogni caso incerta [...] si potrebbero delineare parentele con l'accadico *ittu* (marca, segno divino) con la base aramaica *hlk* con il significato di “vento che porta con sé”: la traccia quindi non semplicemente come qualcosa da seguire, ma come qualcosa che trascina»<sup>6</sup>

Nel palazzo nobiliare di Murlo in Toscana (600 a.C.) troviamo alcune caratteristiche degli spazi domestici che ci permettono di comprendere il ruolo del sacro negli spazi della casa.

«Si tratta, infatti, di un edificio quadrangolare con i lati che misurano circa sessanta metri, ciascuno dei quali è occupato da ambienti di varia dimensio-

Palazzo di  
Murlo 590-580  
a.C. in *Tracce  
antiche e habitat  
contemporaneo*, (a  
cura di) R. Capozzi  
e G. Cafiero, ESI,  
Napoli 2014

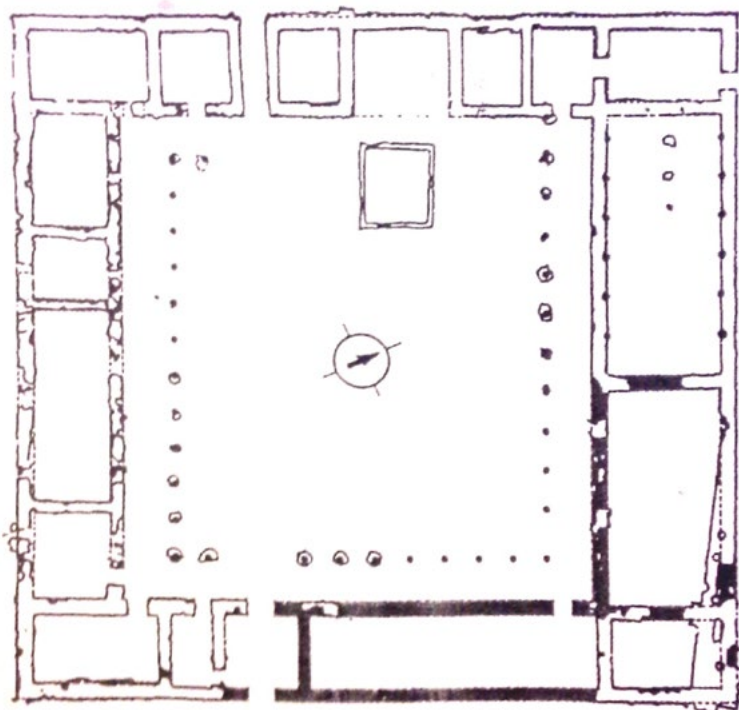
#### Planimetria

ne che prospettano su un ampio spazio a cielo aperto, circondato su tre dei quattro lati da un porticato sorretto da colonne. La parte occidentale della corte, l'unica priva del portico, è caratterizzata dalla presenza di un piccolo edificio a pianta rettangolare, che probabilmente svolgeva la funzione di altare votivo, collocato davanti a un ambiente della casa chiuso su tre lati e aperto su quello prospiciente la corte, segno evidente di un rapporto privilegiato tra questo spazio e il sacello dove erano custoditi i sacra gentilicia»<sup>7</sup>.

Questo spazio coperto e aperto sul lato prospiciente alla corte è individuato come il luogo sacro della casa, quello in cui si compivano i principali riti domestici. La dimensione del sacro anticamente è questione del vivere quotidiano ed ha un carattere domestico legato alla famiglia, la casa, in origine, ha contemplato ed inserito il sacro al suo interno come luogo della vita e della morte, la scansione dei suoi riti ne ha configurato la forma.

La stanza coperta – aperta veniva utilizzata per celebrare i riti importanti della vita: nascita, matrimonio, funerale, sacrifici agli dèi, in quest'ambiente così importante, vi è la presenza di un altare, luogo proprio del sacro.

La stanza del rito, secondo Agostino Bossi, è antenata di quello



spazio presente nella casa romana che connette i due luoghi scoperti (atrio e peristilio): il tablinio. Esso è trasposizione del sacro nella domesticità, spazio cruciale che combacia col soggiorno (sala da pranzo), ovvero prima forma architettonica attorno ad un centro in cui si svolge la vita.

«La casa d'un Greco o d'un Romano racchiudeva un altare: su quest'altare ci dovevano essere sempre un po' di cenere e dei carboni accesi era d'obbligo sacro per il padrone d'ogni casa mantenere il fuoco giorno e notte. Guai alla casa dove esso si spegneva!»<sup>8</sup>.

La presenza del sacro nella casa non sarà così chiara nella storia dell'architettura; la casa arcaica, quella etrusca e romana, hanno posseduto la qualità di contenere dentro di esse sia l'interno (intimità e protezione), che l'esterno (natura e sacralità della vita). Attraverso la presenza della casa e il trascorrere delle generazioni dentro di essa, si riconosce il primo atto fondativo dell'uomo e della sua comunità, riunita attraverso relazioni sacre e di *fratria*, il divino antenato.

La lacerazione del rapporto di senso tra l'architettura e l'uomo, si è evidenziata più volte in vari periodi storici, ma si è presentata con la sua forza dirompente nel secondo dopoguerra quando brandelli di mondo che ancora si riconoscevano in alcune forme, sono state espulsi dalla storia.

Il totale disinteresse di una parte della modernità per il rapporto costruito in svariati secoli tra territorio e costruzione, ha dato il via un consumo incontrollato del territorio. La sovrapproduzione di costruzioni ha finito per distruggere il dato particolare di una tradizione sia costruttiva che figurativa; quel rapporto che si era andato stratificando nei secoli ha conosciuto negli ultimi sessant'anni una frattura che mai si era verificata nella storia dell'uomo. Il capitalismo sfrenato ha prodotto un mondo astratto, ha costruito architetture che non saranno in grado di diventare rudere, perché al loro interno non contengono alcuna memoria, esse diventeranno rifiuto «e dovremmo solo decidere se metterle nella plastica o nell'indifferenziata»<sup>9</sup>.

Questa cancellazione accelerata del rapporto col territorio e la città è stato denunciato con lucida analisi da Pier Paolo Pasolini, in un documentario del 1974, "La forma della città"; in esso si descriveva il cambiamento delle città nell'Italia del boom economico. Parlando di Sabaudia, che ammira profondamente Pasolini dice: «la città è a misura d'uomo, ci vivono delle famiglie regolari, delle persone umane, degli esseri viventi completi, pieni della loro umiltà».

«Sabaudia è stata creata dal Regime, però non ha niente di fascista in realtà, se non alcuni caratteri esteriori [...] Il fascismo non è riuscito a scalfire nemmeno minimamente la realtà dell'Italia, sicché Sabaudia benché ordinata dal Regime [...] non trova le sue radici nel regime che l'ha ordinata, ma trova le sue radici in quella Italia provinciale, rustica, paleoindustriale. Essa ha prodotto Sabaudia non il Fascismo. Ora invece succede il contrario, il regime è un regime democratico, quella acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito ad ottenere, il potere di oggi, il potere della civiltà dei consumi, invece, riesce a ottenere perfettamente, distruggendo le varie realtà particolari, togliendo realtà ai vari modi di essere uomini, che l'Italia ha prodotto storicamente in modo molto differenziato. Questa acculturazione sta distruggendo in realtà l'Italia: il vero fascismo è questo potere della società dei consumi, che sta distruggendo l'Italia. E questa cosa è avvenuta talmente rapidamente che in fondo non ce ne siamo resi conto, è avvenuto tutto in questi ultimi otto, dieci anni»<sup>10</sup>

Nel Novecento molti architetti si sono interrogati sulle questioni legate allo spazio domestico, a partire da studi sulla

casa antica. L'interno della casa a patio, è stato usato dalle avanguardie come questione e tema di ricerca sulla qualità spaziale. La sequenza di spazi all'interno della casa a patio rende intellegibile il rapporto tra forma e uso, rapporto del tutto condizionato da una misura che contiene la necessità.

«Nella casa a patio trova una delle sue più significative espressioni l'umana attitudine alla costruzione dello spazio. In essa prendono forma di poesia la luce e l'ombra, l'artificio e la natura, l'interno e l'esterno. Grazie all'architettura è istituito un dialogo dell'uomo con il cielo, con la terra, con il sole, con la pioggia e con l'aria. La *Physis*, attraverso l'organismo costruttivo, è resa partecipe di un ordine propriamente umano. La corte trasforma le luce da fenomeno fisico a fenomeno culturale; in essa il reiterarsi ciclico del tempo è tratto fuori dall'indifferenza cosmica e integrato nella vicenda quotidiana del vivere umano; gli alberi e la vegetazione, sottratti alla mera esistenza biologica e alla funzione produttiva, diventano simboli, presenze che allietano e ingentiliscono l'ambiente, diventando oggetto di cura quasi religiosa. Il patio è la forma mirabilmente compendiata dell'invenzione umana dello spazio attraverso l'attività costruttiva»<sup>11</sup>.

In questo passo de *La casa a patio, l'invenzione umana dello spazio*, Agostino Bossi riesce a specificare le caratteristiche

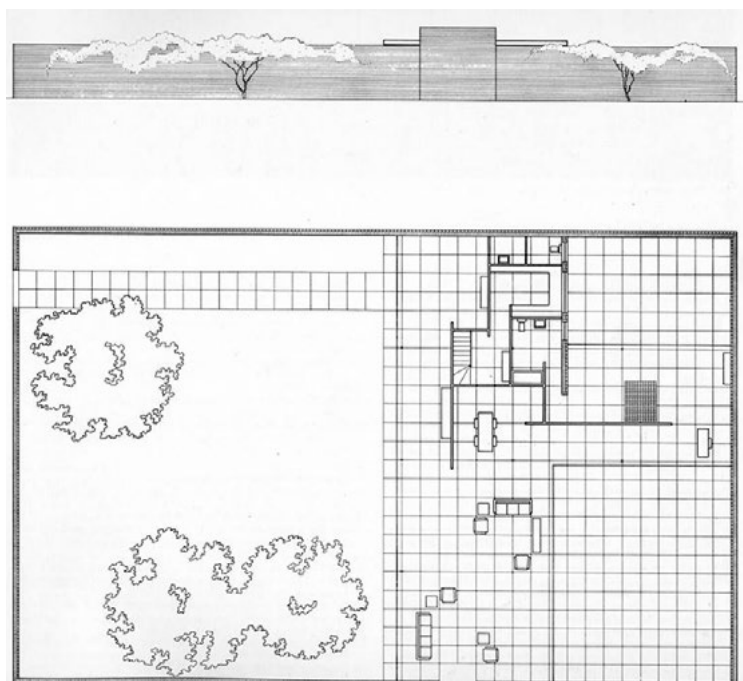


Mies van der Rohe  
La Casa a tre corti

umane attorno a cui si costruisce una delle forme più arcaiche dell'abitare. Lo spazio della casa a patio è un tipo di spazio che contiene in sé: interno ed esterno, natura e artificio, aperto e chiuso. Dentro queste relazioni, all'interno di un lotto definito, l'uomo ha condensato gli elementi necessari del vivere e del suo svilupparsi, sia in una dimensione sociale che spirituale e intima. La casa a patio contiene elementi della natura «sottratti alla mera esistenza biologica e alla funzione produttiva, diventando simboli», in essa si concentrano modalità di relazione tra l'uomo, la natura e l'architettura.

In questo studio si aprirà una riflessione sul contributo di Adolf Loos e Mies van der Rohe sulla casa, la sua intelleggibilità e interpretazione moderna, provando a riconoscere in quale maniera, le questioni della tradizione, siano trasferibili nella contemporaneità.

Nella *Casa a tre corti* di Mies van der Rohe il grande recinto rettangolare che identifica il tipo ha un solo accesso sulla grande corte la cui ampiezza fa quasi perdere la contezza del recinto. La lunga vetrata pari alla lunghezza del lato corto è



lo schermo che separa il dentro dal fuori. Il percorso lastricato dall'ingresso giunge alla casa sul prospetto vetrato, oltre il quale un piccolo atrio invita l'ingresso. Da lì lo spazio come un cannocchiale si apre fino al soggiorno, che col camino crea una tensione spaziale che tiene insieme e orienta quel vuoto. Il lavoro sulla casa a patio in Mies va poco a poco astraendosi: gli elementi diventano sempre più compatti e rarefatti; pochi elementi raccontano e specificano la casa, e il camino è il perno attorno al quale si stabilisce una equilibrata tensione tra i vuoti che rende intellegibile l'architettura. Questa semplificazione, non fa perdere i connotati della casa, ma ne isola e sottolinea priorità e relazioni sintattiche.

Anche Adolf Loos lavora sul focolare come elemento caratterizzante lo spazio domestico, ma a differenza di Mies, non opera in direzione di una progressiva astrazione e non combina elementi isolati nello spazio. Legato al compromesso con la realtà i suoi modelli sono legati strettamente alla tradizione: «Sappiamo come dalla passata ricchezza si sia poi purtroppo rapidamente arrivati a distillare valori assai astratti, tanto da rendere ogni tradizione del tutto irriconoscibile, e in definitiva assente»<sup>12</sup>.

La sua ricerca è incentrata sul vuoto e sulla sua articolazione: Loos lavora sulla tipologia della villa scomponendola da dentro in un lavoro puramente spaziale.

Fa un lavoro di *nettoyage homérique* rispetto al passato, come lo definisce Le Corbusier, ma non è interessato né alla ricerca sulla purezza formale, né all'esattezza costruttiva: «Ma proprio la ricerca che impegna Loos una vita, l'articolatezza spaziale del Raumplan, certo non poteva aspirare a un'esattezza costruttiva meccanicistica, "pre-kantiana"»<sup>13</sup>.

Il lavoro Adolf Loos è sintetico, tiene insieme gli elementi dell'architettura non isolandoli; la qualificazione dello spazio attraverso uno o due elementi, non interessa all'architetto austriaco, perché la sua attenzione è rivolta all'articolazione spaziale definita dal contenitore (la scatola muraria) ed è all'interno di esso che lo spazio si apre e si dilata, mettendo in relazione vari piani. Mies invece, non lavora sulla scatola muraria, anzi la assottiglia quasi eliminandola, utilizza e caratterizza matericamente i piani verticali e orizzontali come

Adolf Loos  
Villa Rufer  
Spaccato volumetri-  
co, in Rukschcio B.,  
Schachel R., *La vie  
et l'œuvre de Adolf  
Loos*, Pierre Mardaga  
éditeur, Bruxelles

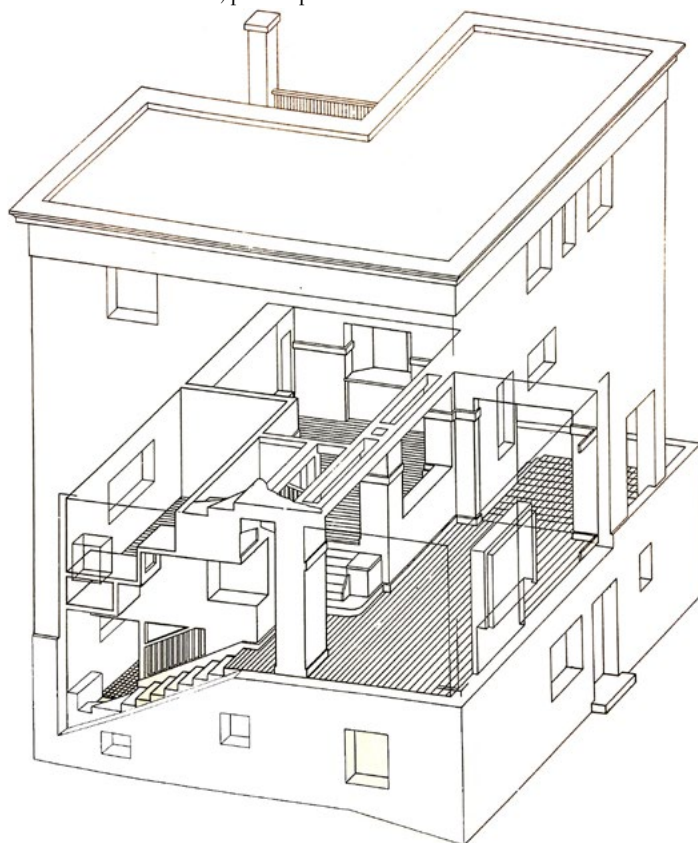
connotatori di spazio.

### *Vuoto civile*

«Stare in uno spazio civile è stare presso gli altri»<sup>14</sup>.

Importanti spunti di riflessione ce li offre Antonio Armesto in *Tra due intemperie. Appunti circa le relazioni tra il Foro e il Mercato*, l'autore mette in relazione due tipologie di spazi civili: il Foro ed il Mercato.

«Il sistema foro in una città o un territorio coniuga la formalità delle istituzioni collettive con la formalità dello spazio e li compone con la natura, dall'altro lato mette in risalto la persistenza di certi elementi attraverso la memoria, in modo da conseguire un orientamento spazio-temporale [...] questo sistema permette all'abitante di percepire analiticamente la sovrapposizione degli elementi tettonici costruiti nel tempo, e comprendere così la composizione tra ciò che è costruito e la morfologia geografica precedente. [Il mercato] si appropria dello spazio del foro e si inscena in quegli spazi, tende a confondersi, negli interstizi topologici che lasciano tra essi gli oggetti-mercanzia [...] tra quegli ambienti si identifica nell'idea di accumulazione di quantità e di occupazione dello spazio, sono lo scambio e con l'idea del movimento, però soprattutto con l'obsolescenza e col residuale»<sup>15</sup>.





Il vuoto civile in questa citazione è identificato con lo spazio urbano e nello stesso testo, c'è un riferimento al foro di Pompei, che ci consente di richiamare una riflessione di Valeria Pezza sul rapporto che intercorre tra vuoto urbano, e vuoto legato al territorio in un senso più vasto.

«Ora ci sono dei luoghi dove avviene “normalmente” di incontrare il vuoto e la forma e cogliere l'infinito entro cui si raffigura il finito, entro cui la vita umana diventa fatto che si svolge e si rappresenta. Penso alle piazze, soprattutto quelle come il campo dei Miracoli - la piantata dei monumenti - che sfuggono alla logica dello spazio cavo. Ma sulle piazze grava l'abitudine a identificarle con l'architettura degli edifici che vi si affacciano, trascurando appunto la presenza del vuoto come fatto autonomo e la logica che ne presiede la forma. [...] il vuoto di cui parliamo, confina con un suolo e questo suolo ne costituisce il primo elemento di determinazione formale»<sup>16</sup>.

Lo spazio civile, in questi due esempi è uno spazio scoperto: «I grandi spazi dell'architettura nascono con Roma e ne sono la magnificenza»<sup>17</sup>.

Lo spazio della comunità – lì *dove la società ha avuto luogo* – ha acquisito un senso profondo dentro la forma, (che è andata via via precisandosi), così alcuni spazi sono diventati socialmente elementi connotati e connotanti come fatti urbani che hanno qualificato la città.

«Se pensiamo a un fatto urbano determinato ci rendiamo conto più facilmente di questo e subito si dispongono di fronte a noi una serie di problemi



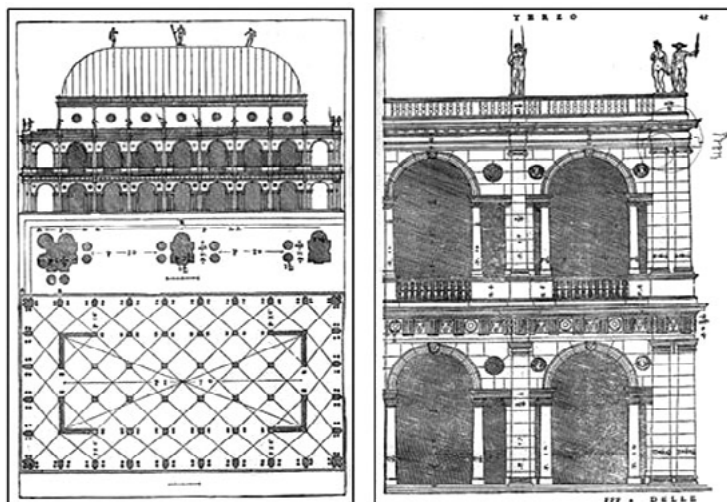
Andrea Palladio,  
Il palazzo della  
Ragione a Vicenza

che nascono dall'osservazione di quel fatto; oltre ancora intravediamo delle questioni meno chiare: esse si riferiscono alla qualità, alla natura singolare di ogni fatto urbano. [...] Nel Palazzo della Ragione di Padova si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere e come queste funzioni siano del tutto indipendenti dalla forma e che però è proprio questa forma ci resta impressa, che viviamo e percorriamo e che a sua volta struttura la città»<sup>18</sup>.

Aldo Rossi specifica come un grande spazio urbano possa caratterizzare la forma della città attraverso la sua definizione, e allo stesso tempo come il rapporto tra forma e uso dello spazio, sia fisico che rappresentativo, non sia strettamente legato alla funzione. Il vuoto civile ha il compito di identificare e chiarificare il sistema di relazioni in cui la società riconosce la propria dimensione collettiva. L'architettura nobilita il gesto umano, poiché è amplifica la condizione spaziale necessaria all'uso e rappresentazione dell'uomo.

Già Boullée nel suo *Saggio sull'arte*, poneva l'accento sulle caratteristiche che dovevano avere alcune architetture civili legate sia al loro uso e al loro ruolo nella società.

Nel progetto per la biblioteca di Parigi, Boullée rappresenta la parte più significativa della Biblioteca attraverso la grande navata completamente svuotata al centro. Le gradinate sui lati lunghi contengono sia i libri che i banchi utilizzati dai lettori. La necessità della biblioteca si identifica con questa forma pura che contiene il vuoto al centro del tema architettonico, facendole assumere una elevazione fisica amplificata.



«Boullée intendeva ordinare il grande Interno della Biblioteca in tre zone: la zona basamentale delle scaffalature su tre gradoni arretranti riecheggianti la copertura semicilindrica; la zona interposta con la solenne schiera di colonne ioniche; la zona soprastante con una volta a botte cassettonata, che si apre in un immenso lucernario [...] Boullée popola la sala con persone con persone in vari atteggiamenti che cercano un libro o conversano. Vuole esaltare il costruito sulle attività umane, il durevole sopra il temporaneo [...] commentando il suo teatro d'Opera, Boullée stesso affermò che gli spettatori dovevano costituire l'ornamento principale dell'interno»<sup>19</sup>.

Étienne-Louis  
Boullée  
La biblioteca  
nazionale a Parigi

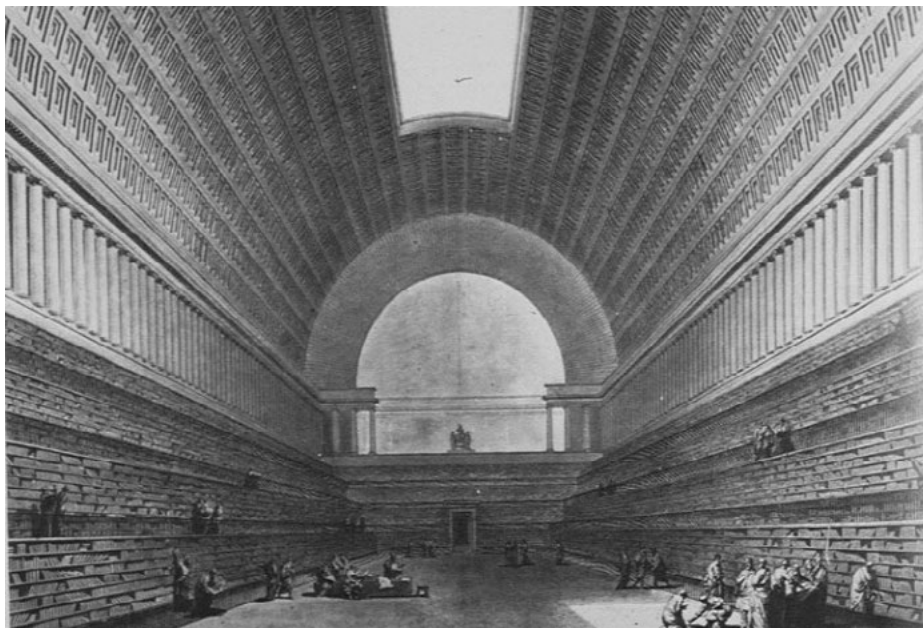
### *Vuoto sacro*

La prima concezione spaziale, secondo Gedion abbraccia un periodo della storia arcaica fino all'antica Grecia. Ed è proprio qui che lo spazio del sacro assume i primi connotati moderni, anche se è legato alla concezione dello spazio esterno.

Nell'età arcaica, la costruzione architettonica del luogo, che accoglie il rito sociale e sacro, era definito da un sistema di relazioni tra elementi pieni.

Gli esempi più antichi sono i Menhir, blocchi di pietra disposti verticalmente, che costituiscono luoghi sacri attraverso la creazione di un orientamento spazio-temporale.

Nell'architettura occidentale dal tempio che con la sua presenza architettonica acquisisce una relazione con il luogo, è con il “*tipo architettonico*” del Tempio che i riti diventano



accessibili a una comunità più estesa e abbandonano la dimensione domestica.

Successivamente anche i Greci, costituiscono luoghi sacri attraverso la relazione tra vari elementi più complessi: i Templi come scrigni che contengono nel loro interno la presenza del Dio, mentre all'esterno configurano la sacralità del luogo.

Nella prima metà del Novecento l'architetto sudafricano Martinssen<sup>20</sup>, studia e individua il sistema di relazioni che compone gli spazi sacri della Grecia Antica.

Essi sono definiti dalla relazione di volumi che identificano uno spazio. Dentro questi spazi gli elementi chiari e definiti, non sono disposti in maniera simmetrica, ma sono messi in tensione fra loro. Martinssen (fig. 4) prova a stabilire una relazione geometrica tra i volumi, e cerca di comprendere i criteri utilizzati all'interno di quelle composizioni. Questa ricerca è stata presa da Giedion per validare la sua teoria sulla prima concezione spaziale.

Lo stesso Giedion nel definire la seconda concezione spaziale, parla dell'*internità* del vuoto nella Roma antica, definendo la misura e la direzione che regola e costruisce lo spazio interno; l'architettura romana acquisisce una dimensione legata alla direzione e al rapporto con l'uso: direzione dello sguardo, definizione dello spazio.

Nelle Basiliche, prima spazio civile poi spazio sacro, si ritrovano quelle relazioni spaziali individuate già nel palazzo di Murlo, in cui l'*I'wan* (la stanza coperta e aperta sul lato), destinata alla celebrazione del rito e del sacro può essere considerato l'antenato dell'abside – luogo davanti al quale si posiziona l'altare.

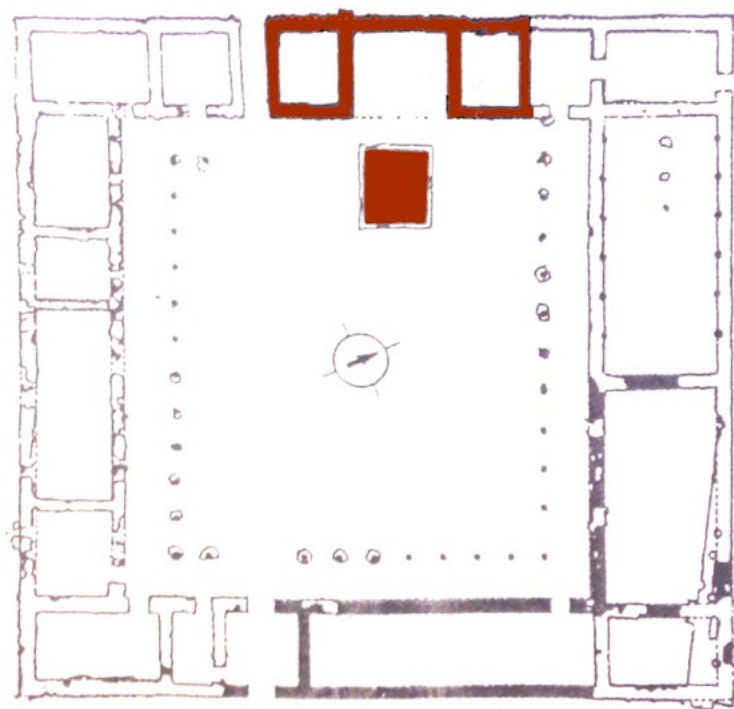
Insomma lo spazio sacro, nato prima con l'elemento di orientamento spazio – temporale diventa poi *sacer* (separato) per essere definito da una scatola muraria che contiene il Dio, proteggendolo e rendendolo invisibile agli uomini, continuando ad essere il riferimento, nel rapporto con la natura del Dio e del sacro.

Nella relazione tra lo spazio e l'uomo si crea sempre una tensione tra l'elemento che emana la sacralità (l'altare o il fuoco del sacrificio al Dio o la sua rappresentazione), e il suo contenitore. Lo spazio dedicato al sacro, contiene dentro quelle forme la sequenzialità del rito.

Le costituzioni spaziali dentro cui l'uomo ha costruito le relazioni con sé in quanto uomo (spazio domestico), con gli altri (spazio civile) e con la sua parte spirituale (spazio sacro), vanno a confermare quella relazione di senso che l'uomo ha cercato col mondo. La costruzione delle relazioni e delle definizioni dello spazio della vita. Un rapporto che ha specificato il senso della sua esistenza, riconoscendo se stesso e avendo coscienza della sua natura. In questa riconoscibilità ragionevole che l'uomo cerca nelle forme dell'architettura, sembra importante qui in avanti, specificare, come questo vuoto di senso si mostra spazialmente in nelle qualità fisiche legate al rapporto con il corpo e con la natura.

Palazzo di  
Murlo 590-580  
a.C. in *Tracce  
antiche e habitat  
contemporaneo*, (a  
cura di) R. Capozzi  
e G. Cafiero, ESI,  
Napoli 2014

L'Iwan



## 1.2 Dicotomie del vuoto

All'interno di questo paragrafo si indicherà il vuoto attraverso delle coppie di termini che lo connotano. Qualità dello spazio che ci aiutano ad inquadrare il tema restringendo il campo di indagine, ma conservandone la dimensione della complessità. Cominceremo coll'individuare elementi spaziali del vuoto, del suo modo di declinarsi nel linguaggio architettonico, attraverso la relazione col suo corpo e la natura circostante. Aggettivazioni dello spazio quali: interno – esterno, invaso – involucro, concavo – convesso, permettono di esplorare, di scindere, di mettere a confronto e di affiancare questioni, pur nella consapevolezza che questi ragionamenti sul vuoto in architettura, hanno un carattere complesso che dunque non è dato di indagare in modo lineare. Per questo motivo si prova qui a tenere il ragionamento in una tensione creativa fra alcuni termini di paragone nella relazione tra i vuoti e tra i vuoti e l'architettura: esterno – interno, invaso – involucro, concavo – convesso.

### *Esterno – interno*

«L'architettura preserva la vita da due classi di intemperie: la intemperie fisica realizzando un equilibrio con l'ambiente circostante (omeostasia), e la intemperie morale garantendo un orientamento spazio-temporale»<sup>21</sup>.

Da un lato c'è il bisogno del corpo, ciò che ci è dato per vivere, dall'altro il bisogno spirituale, la coscienza della vita e della morte: la dualità della natura umana, la necessità di forme di protezione della vita. Questi bisogni, in architettura, hanno trovato sempre risposte e soluzioni fisiche, volumetriche, figurative.

«Interno/esterno. Questo binomio che denota la struttura architettonica basilare, chiamato in causa in vari punti del nostro trattato, è qui riferito all'arredamento. [...] Diciamo subito che l'arredamento non è, come si sostiene, «architettura degli interni», perché l'architettura, sistema di invasi e di involucri, comprende già una sua internità indipendente da come quest'ultima viene arredata»<sup>22</sup>.

L'uomo vive nella forma del suo corpo, l'unico ed imprescindibile strumento di interazione col mondo. E cosa consente il suo avvenire fisico e la possibilità di contemplazione? Quali

gli elementi attorno ai quali questa parte duale può compiersi?

Il vuoto, sia inteso come intervallo fra le cose, che inteso come la misura dello spazio, danno, in architettura, significato alla forma umana della contemplazione e del vivere: «quella opposizione tra la predisposizione verso il basso, dormire, mangiare e la predisposizione verso l'alto, la parte leggera, il pensiero»<sup>23</sup>. Mentre la parte fisica ha bisogno soprattutto di interno: nido, giaciglio, protezione.

La dimensione legata alla sacralità, quella contemplativa, deve contenere anche l'esterno, un'apertura, che dia la possibilità all'uomo di confrontarsi col tutto o con una parte del tutto. Dilatazioni delle forme interne, che permettano la vita e allo stesso tempo contengano il senso di quel dentro.

Ai fini di tale ragionamento è interessante la riflessione proposta da Remo Bodei sulla compenetrazione tra interno ed esterno e sul rapporto tra lo spazio fisico e lo spazio simbolico delle cose.

«[...]L'attenzione di Simmel è rivolta da un lato, alla distinzione tra lo spazio fisico e lo spazio simbolico delle cose, dall'altro, alla compenetrazione di interno e di esterno, di simbolo e di materia.

Distinzione tra spazio fisico e spazio simbolico delle cose - si riferisce al fatto che l'ansa e il vaso hanno, nello spazio reale, innumerevoli connessioni possibili con quanto sta loro attorno, mentre, una volta dipinti, entrano in uno spazio chiuso, autoreferenziale, compreso in un'unica visione estetica. La seconda distinzione pone invece, in rilievo la co-appartenenza dell'elemento spirituale e di quello fisico nel rapporto dell'uomo con le cose: «La coppa non è altro che il prolungamento e il potenziamento della mano che attinge e porta. Quando non viene semplicemente presa in mano, ma presa per l'ansa, sorge un ponte di comunicazione, un agile collegamento con la coppa che conduce quasi con visibile continuità l'impulso spirituale verso la coppa, verso la sua tattilità e, nel rifluire di questa forza, la riconduce nell'ambito della vita dell'anima»<sup>24</sup>.

Anche l'esterno dell'architettura, analogamente all'interno può essere riconosciuto come un vuoto ricondotto a misura?

Per rispondere a questa domanda è necessario capire, di che natura sia il vuoto attorno al quale si configurano la forma e la misura. Questo rapporto, può risultare chiaro se ci soffermiamo con lo sguardo sulla doppia questione del disegno della casa e della città.

Nell'antichità il disegno della città era integrato a quello della casa, mentre uno dei tratti problematici della contemporanei-

La statua della Libertà, fasi di montaggio. 1883

Il San Carlone, opera di G. B. Crespi, 1698, Arona (Novara)



tà è che la progettazione di un interno, di ciò che si costruisce dentro, non riesce a configurare nessun tipo di vuoto esterno. Tutte le epoche che hanno reso intellegibili queste relazioni, si sono fondate su questioni di senso, di ragionevolezza: il disegno del territorio nelle sue diverse scale è legato a questioni tecnico-pratiche, soprattutto l'irreggimentazione delle acque: sia per regolarle nelle coltivazioni, sia nel deflusso delle acque piovane.

Ogni disegno urbano è stato fortemente determinato dal legame tra la forma orografica con il suo modo di rappresentarsi. L'architettura è la maniera di fissare gerarchie e forme che consentono la vita.

Il rapporto esterno – interno ha a che fare anche con le relazioni tra la forma dell'architettura, in questo caso lo spazio può essere raffigurato attraverso alcuni aspetti e qualità: spazio coperto–aperto (portico), spazio coperto–chiuso (spazio scatola), spazio scoperto–aperto (campo), spazio scoperto–chiuso (patio). Questi quattro modi dello spazio dell'architettura hanno a che fare con le relazioni verso i propri limiti, piani orizzontali e verticali che li definiscono. Lo spazio scatola che viene inquadrato contempla una relazione tra il definito e l'indefinito.

Il limite tra interno ed esterno non è così netto e contempla variazioni e questioni legate alle relazioni. Nella città, per esempio, possono esserci parti definite come interno ed altre definite come esterno. Si è sempre dentro un sistema di relazioni: «la casa è una piccola città e la città è una grande casa» diceva Leon Battista Alberti.

### *Invaso - involucro*

Per introdurre questo binomio si può partire da una riflessione di Renato de Fusco.

«[...] In generale, per antico o moderno che sia, un fabbricato può descriversi come un sistema di invasi o spazi interni (le stanze e gli altri locali); analogamente un ambiente urbanistico può descriversi come un invasore esterno (una strada, una piazza) il cui involucro è dato dagli edifici al contorno.

Donde il precetto, nel caso dell'edificio, che l'architettura è un binomio di spazi interni e di involucri, gli uni conformati dagli altri e, nel caso dell'ambiente, che non si dà urbanistica senza architettura»<sup>25</sup>.



Il vuoto è definito da spazi interni e involucri strettamente legati alla propria architettura: anzi inscindibili da essa.

Il rapporto invaso-involucro rende intelligibile questa parte indivisibile che riporta il ragionamento sulla città: tra l'invaso stradale e l'invaso piazza. Ma qual è l'involucro della piazza? È la città, che si è fermata sui suoi bordi.

Alla voce "involucro" della Enciclopedia dell'Architettura Lamberto Amistadi afferma:

«Per involucro di un edificio si intende la soluzione tecnica e formale adottata per la realizzazione dei sistemi di chiusura che comprendono la chiusura orizzontale inferiore (solaio [v.], controterra o semplice pavimentazione), la chiusura superiore (copertura [v. orizzontale, inclinata o curva]), la chiusura verticale (muro [v.] perimetrale). L'i. esprime numerose valenze. Ha una significativa connotazione formale: rappresenta, infatti, attraverso la sua superficie di estradosso (i materiali che lo rivestono, i colori degli intonaci, la modulazione dei corpi in aggetto o rientranti) lo strato visibile dell'edificio. Svolge il fondamentale ruolo di barriera tra ambienti confinati e ambiente esterno: è una cortina, in parte opaca, in parte trasparente, che permette o nega la fruizione visiva del paesaggio circostante e l'introspezione dei suoi spazi interni; è un sistema di protezione agli agenti atmosferici; è un apparato fisico di captazione, attiva e passiva, delle radiazioni solari. Svolge inoltre, azione di resistenza meccanica alle forze orizzontali del vento e del sisma, oltre che ai carichi verticali propri e trasmessi dalle strutture che gravano su di esso. La tecnologia impiegabile è tra le più varie e riferibile a quella dei singoli sistemi di cui si compone l'involucro»<sup>26</sup>.

L'involucro nella architettura contemporanea non sempre coincide con l'invaso, si è separato da esso. Il ragionamento di Le Corbusier sulla facciata libera è stato sicuramente un elemento che ha finito per fraintendere la questione spaziale, poiché l'architetto francese aveva ben chiara la questione dello spazio nella sua architettura. Nell'architettura l'intelligibilità del vuoto interno non sempre ha avuto una corrispondenza con l'esterno della costruzione, solo in alcuni casi succede che il vuoto combaci con l'involucro e sia visibile e leggibile all'esterno dell'opera. Questione che all'interno della casa era stata affrontata da Le Corbusier come ci spiega Alan Colquhoun:

[...] in obbedienza alla teoria della pianta libera, questi spazi non sono più nascosti, ma divengono parte integrante dell'esperienza architettonica. Insito nel concetto di pianta libera, anche se mai esplicitamente enunciato da Le Corbusier è infatti il principio secondo cui ogni tipo di spazio ha diritto a una espansione architettonica, e nessuna parte dell'edificio deve

essere nascosta: se una parete crea una superficie convessa in un ambiente in quello adiacente dovrà esservi una corrispondente superficie concava». (Alan Colquhoun, *Architettura Moderna e Storia*)

La forma dell'invaso è ciò determina e chiarifica l'architettura, l'involucro che ne definisce i limiti e può risaltare esternamente o negarla completamente la presenza di quel vuoto. Internamente l'uso dei materiali dell'involucro, dà carattere allo spazio: attraverso materiali lucidi com marmi o specchi si amplifica e dilata la scatola muraria e la sensazione spaziale assottigliando la linea di confine tra invasore e involucro. Qui sempre Adolf Loos può venirci in soccorso attraverso la sua architettura e articolazione del vuoto invasore e quindi dell'involucro. I suoi interni, sia nelle case che negli edifici pubblici, non si limitano mai a delimitare soltanto, ma dilatano il vuoto continuamente, sia relazionando planimetricamente i vari ambienti, sia amplificandoli in sezione. L'uso delle bow-windows sia nelle case (Villa Müller, Villa Moller) sia sulla facciata degli edifici urbani (La casa d'affitto sulla Michaelerplatz), la sequenza spaziale dei vari spazi della casa dà la possibilità di restringimenti e dilatazione che ne permettono l'amplificazione. In questo modo, nella sua relazione tra interno ed esterno, l'invasore e l'involucro acquisiscono una relazione intellegibile anche esternamente. Adolf Loos pur lavorando all'interno della scatola muraria, tende molto ad amplificare la scatola muraria costituendola attraverso articolazioni planimetiche e verticali, quindi di sezione. In un certo senso il suo lavoro ha a che fare con la scomparsa dell'involucro, attraverso il suo sfondamento. Nel Kartner Bar per esempio, Loos ricorre a degli stratagemmi sul trattamento delle pareti. Il lavoro sugli specchi per dilatare il vuoto per esempio, tendono a non renderne percepibili in maniera definita la reale grandezza del bar, e quindi a far percepire una grandezza e amplificazione di sfondamento del vano del bar.

### *Concavo - convesso*

Luigi Moretti, nel saggio *Strutture e Sequenze di spazi* nel suo ragionamento e nella correlata rappresentazione, trasforma la materia concava, quella dell'interno dell'architettura,

in materia piena, convessa.

I suoi plastici danno materia al vuoto, trasformandolo, dandogli peso, gravità e allo stesso tempo, perdendo del vuoto una caratteristica imprescindibile: la penetrabilità.

Il vuoto infatti, oltre all'assenza di materia solida, ha come caratteristica fondamentale la luce, che lo disegna e gli dà corpo permettendoci la lettura della sua concavità.

Con questa interpretazione, Moretti, prova a evidenziare, le relazioni tra i vuoti e i punti di contatto, ma nel trasformare il vuoto, in pieno impenetrabile, ci restituisce una visione parziale della sua articolazione. Una visione esterna, da oggetto privo di misura e di intellegibilità interna.

L'artista Matt Simmonds<sup>27</sup> invece, si muove su presupposti diversi identificando l'architettura interna come uno scavo, non omettendo niente della conformazione del vuoto, anche le relazioni tra essi sono chiare: la concavità non è persa. Tutt'al più si rende evidente la relazione invasivo – involucro, poiché l'invaso di questo scavo, come molte altre forme di scavo, quali le tombe o alcune abitazioni ipogee dell'Africa, presenta una chiarissima leggibilità, del tutto slegata dall'involucro, inteso come bordo, contenitore del vuoto. Esso presenta una faccia interna che non combacia con quella esterna ed il rapporto interno – esterno, invasivo – involucro, si configura come quello decisivo sul piano della chiarificazione dello spazio, della sua forma e misura.

La presentazione di questo binomio per affrontare il tema del vuoto sotto forma di analisi, necessita la messa in evidenza di molteplici caratteri possibili dello spazio, sia quelli identificatori che quelli che lo relazionano.

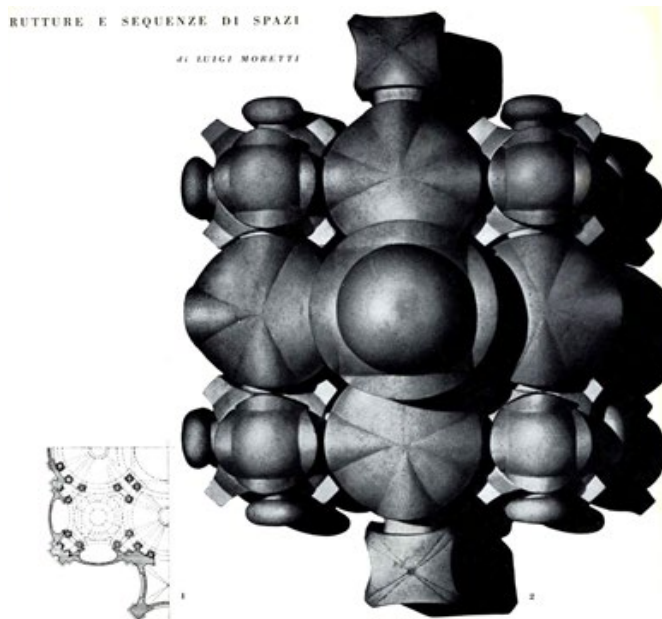
Lo studio sul vuoto è un tema fertile per tenere in mente che il senso dell'architettura è lo spazio che ci restituisce.

Anche questo binomio come quelli visti in precedenza, provano a connettere due caratteri che in realtà hanno tra loro un limite sottile e a volte possono essere invertiti. Nell'architettura di Mies van der Rohe dove il lavoro verte soprattutto nella relazione tra gli elementi il muro può acquisire il ruolo di concavo e convesso allo stesso tempo: il setto di onice nel Padiglione di Barcellona ha un carattere ambivalente, può essere sia l'elemento concavo che cinge il soggiorno, sia l'elemento che emana spazio impreziosendolo con la sua presenza, quasi ad andare a sostituire quell'elemento emanatore

Luigi Moretti,  
plastico studio

Matt Simmonds  
Santa Maria del  
Fiore

che è il focolare. Presenza imprescindibile negli studi di Mies sulle case a patio per rendere intellegibile e costituire quella relazione di senso tra l'uomo, l'elemento e la scatola muraria che a volte si assottiglia nell'elemento di vetro.



### 1.3 Vuoto residuale – vuoto ordinatore

Questa coppia di termini è una delle condizioni chiave per comprendere lo spazio, l'atteggiamento della costruzione rispetto ad esso, anche in questo caso, questa relazione è riferita alla scala dell'architettura. Il vuoto residuale e il vuoto ordinatore identificano un modo della composizione, nel rapporto con ciò che si configura intorno e in relazione alle sue ragioni. Lo spazio genera un volume nel momento in cui è identificato architettonicamente, questo volume vuoto può essere coperto o scoperto, chiuso o aperto, e attorno ad esso altri vuoti si relazionano. Nel vuoto ordinatore la relazione tra gli spazi si definisce nel rapporto tra lo spazio generante, in grado di tenere insieme l'architettura e lo spazio generato che appartiene ad esso in un disegno comune, riportando tutto il sistema di relazioni geometriche e di senso. Nello spazio residuo il vuoto è condizionato da una regola esterna all'edificio (come per esempio la forma del lotto), che ha condizionato la forma interna dell'edificio, non misurando e qualificando il vuoto come elemento ordinatore, ma formandosi come spazio residuo, appunto, tra volumi più o meno regolari. In questa doppia visione del vuoto si dividono due grosse concezioni spaziali che qui si tratteranno partendo da riferimenti lontani nel tempo, ma in grado di rendere chiara e intellegibile la distinzione tra questi binomi.

#### *Casa greca*

Sigfried Giedion nel suo studio sullo spazio, individua due tipi di spazialità:

«L'architettura greca appartiene alla prima concezione dello spazio: l'architettura intesa come scultura. Tanto nella piramide quanto nel Partenone domina l'espressione plastica [...] L'interesse della seconda concezione dello spazio è rivolto allo spazio interno, alla sua escavazione per ricavarne maggior volume. Essa trova le sue origini nell'architettura della Roma imperiale»<sup>28</sup>

Le grandi piramidi egizie, sono prive di interno, o meglio, sono involucri dotati di una forma esterna completamente autonomi da quella esterna: grandi sassi regolari scavati. Nel tempio greco l'interno era uno spazio definito solo dalla

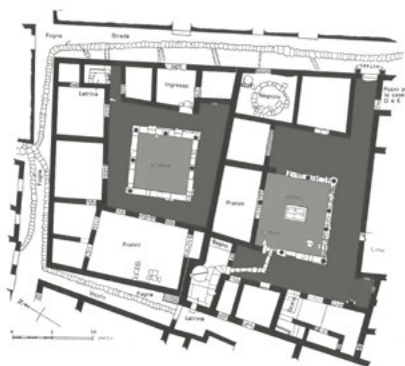
Due Case a Delo.  
Identificazione del  
vuoto residuale

presenza della statua del Dio, per estensione del Dio stesso. L'elemento pieno in questi due esempi aveva un carattere principale rispetto all'interno che configurava.

Nello spazio della domesticità della Grecia arcaica, avviene una cosa un po' diversa, ma viene fuori il carattere comune di un interno non ancora in grado di definire e identificare il ruolo rappresentativo dell'architettura. Il vuoto interno è vuoto "residuale", ed assume un carattere peculiare nella casa greca arcaica.

L'atto fondativo della divisione del suolo, determina dei lotti, porzioni di suolo scandite da muri (*nomos*) che vengono occupati da vani disposti lungo il perimetro. Lo spazio vuoto scoperto appare inizialmente residuale. Il muro di delimitazione dei lotti, diventa l'elemento di identificazione della facciata esterna – per quanto non visibile – dell'involucro della casa che a sua volta, si costruisce addossando gli ambienti in modo irregolare (Olinto). Il recinto, sviluppandosi sulla linea di divisione dei lotti, acquisisce uno spessore che costituisce l'ispessimento dei muri perimetrali. Il vuoto della casa è così ottenuto dall'esterno verso l'interno.

Confrontando diversi modi di divisione e occupazione del suolo, in tempi e luoghi diversi, si può verificare che per



quanto le lottizzazioni presentino sagome e misure differenti la lenta definizione della casa in ambito urbano e nella forma aggregata, non isolata, risulta particolarmente chiara e si osserva l'organizzazione interna in rapporto al muro di delimitazione del lotto.

Nella configurazione di due case a Delo è molto distinto questo sistema di relazioni, il muro che cinge il lotto e su cui sono adiacenti i volumi della casa. Il vuoto esterno è vuoto residuo, ma contiene comunque quegli elementi che troveremo poi nella casa italica: la corte porticata e l'altare centrale; elementi che non sono ancora contenuti nella rappresentazione architettonica attraverso un vuoto che diventa principale, ma definiscono il loro senso nella relazione che si instaura tra loro.

### *Casa romana*

Nella domus pompeiana diversamente dalla casa greca di Delo o di Olinto, l'ordine di costruzione dell'interno appare nettamente conquistato e affidato alla sequenza misurata dei vuoti (coperti e scoperti) – *fauces*, *atrium*, *tablinium*, *peristilium* – che si succedono con una certa indifferenza rispetto al perimetro del lotto.

Lo schizzo di Le Corbusier sulla *domus* di Pompei, ben rende questa condizione e risulta confrontabile con l'immagine dell'opera di Matt Simmonds mostrata in precedenza, con la differenza che mentre nelle sculture di Simmonds la faccia esterna è ignota, nel caso della *domus* di Pompei sappiamo bene che quella sequenza di vuoti è inscritta e contenuta in una sequenza regolare di muri di spina, con cui si è diviso il suolo urbano in insule regolari.

Come si può vedere anche da altre case a *pastàs* la configurazione spaziale è sempre legata allo spazio delle stanze e del portico che le configura. Per tutto il periodo arcaico il vuoto non ha un carattere regolatore, infatti in due case a Delo questo rapporto tra il vuoto centrale scoperto e le stanze coperte non presenta nessun elemento che lo conferma.

Con i romani il vuoto inizia a specificarsi come spazio attor-

Pompei:  
La casa del chirurgo.

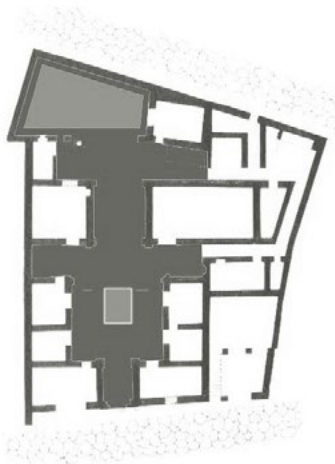
Identificazione del  
vuoto ordinatore

no a cui costruire, diviene vuoto interno che prende forma e misura. Già nella forma e dell'atrio si nota che è quello il vuoto da cui parte la casa: il luogo della rappresentazione. Il limite del lotto non è più un recinto da inspessire, ma riceve e assume forma dal concavo del vuoto scoperto dell'atrio e poi da quello coperto del triclinio.

Nelle case romane di Pompei il vuoto interno nel suo rapporto uso/forma – acquisisce un carattere generativo – costituendo il proprio spazio interno.

La magnificenza delle case come quella di Diomede, ci fanno comprendere efficacemente come il vuoto acquisisca una indipendenza dei vuoti interni rispetto ai limiti esterni della forma dell'architettura.

La presentazione di questo binomio sostanzia la questione che, nell'affrontare l'analisi del vuoto bisogna mettere in evidenza i possibili caratteri di configurazione dello spazio: sia





quelli che lo identificano per la capacità di ordinare, sia quelli che lo identificano per l'articolazione rispetto al tutto.

### *Costruire intorno al vuoto*

Lo spazio, il vuoto appunto, non è all'interno dell'architettura un elemento fisso e soprattutto, non ha qualità sempre uguali. Ha avuto varie origini e tipologie di forme. Sia la casa, che la città, si è sempre riconosciuta attraverso i vuoti, quelli che la rappresentano e costituiscono un luogo specifico di memoria collettiva, sia di carattere familiare che di carattere civile. Con la costruzione ipotattica (di cui parleremo nel prossimo capitolo), la sequenza spaziale e dei vuoti ha un fulcro centrale, la qualità dello spazio varia sia in pianta che in sezione: geometricamente, proporzionalmente, assialmente, per amplificare lo spazio man mano che prende più o meno importanza. La sequenza spaziale dei vuoti è molto chiara nell'osservazione della casa romana, che si è sviluppata attorno ai grandi vuoti scoperti, poiché erano gli elementi attraverso i quali essa prendeva luce ed aria, e si rappresentava. Lo sfondamento dello spazio, la sua articolazione nella casa dà ai vuoti molti modi di rappresentarsi, secondo la direzione e l'assialità: fauces, atrium, tablinum, peristilio, vuoti attorno a cui la casa si è man mano composta e ha trovato forma e direzione. Una scansione che va avanti per concatenazione di spazi, sequenze appunto, che si riconoscono e allo stesso tempo si amplificano e danno importanza a volte a uno, a volte a un altro vuoto. Questa scansione che dentro la casa romana è stata caratterizzante, ha reso questo spazio anche profondo attraverso lo sguardo: dalle fauces è possibile trapiantare tutta la casa, in una scansione di vuoti aperti, coperti e scoperti, dentro cui la presenza della luce disegna e articola in vario modo gli spazi.

In un saggio sulla casa mediterranea, Valeria Pezza scrive delle case di Adolf Loos, parlando della analogia tra la sequenza spaziale delle sue case e la domus romana. In effetti Adolf Loos articola in maniera complessa ma intellegibile i percorsi delle sue case. In Villa Müller per esempio l'ingresso è seguito da un piccolo passaggio che arriva al guardaroba e da lì salendo pochi gradini si svela il grande soggiorno anch'esso

articolato in maniera da sfondare quella scatola muraria e confrontarsi attraverso degli affacci con altri vuoti importanti della casa. La sala da pranzo e il boudoir sono connessi con il soggiorno, uno con un grande affaccio, l'altro con una buca-tura per conservarne la privacy.

Adolf Loos utilizza e struttura i suoi vuoti in maniera "ec-centrica", lavorando sulle questioni di senso, concentrandosi sulla forma dell'invaso che determina la forma dell'involucro. Come quando in Villa Moller il soggiorno del bow-windows diventa in prospetto l'elemento volumetrico della facciata principale.

La sequenza spaziale attraverso l'articolazione planimetrica e quella delle sezioni, fa di Adolf Loos, l'architetto che compone la pianta nello spazio (*Raumplan*). La sua progettazione è strettamente legata al suo modo di concepire lo spazio dal punto di vista dell'uomo, che oltre a controllare la planimetria e quindi la gerarchia degli spazi, amplifica e sottolinea spazialmente la forma della casa, nella sequenza volumetrica che si inverte ogni volta. Tutto l'organismo architettonico in Loos riesce ad amplificarsi dentro i vari punti in cui lo spazio si apre e si dilata. La visione contemporanea di tutti i vuoti importanti della casa danno contezza dello spazio dilatato e specificato nel suo ruolo, identificando gli elementi ogni volta in maniera distinta.

La sequenza spaziale della casa romana può essere affiancata a quella della casa di Loos, alla sua scansione. In Loos la condizione spaziale è amplificata dall'uso della luce e dell'ombra, impreziosita dai materiali che la riflettono e qualificano quei vuoti.

Un esempio paradigmatico di amplificazione spaziale in Adolf Loos è il Kartner bar. Anche in quel caso lo spazio viene amplificato, ma solo virtualmente, attraverso le modanature cassettonate del soffitto e la presenza degli specchi ne riverberano l'effetto.





## Capitolo II COMPORRE CON IL VUOTO

«La pianta procede da dentro a fuori; l'esterno è il risultato di un interno. Gli elementi architettonici sono la luce l'ombra il muro e lo spazio. L'ordine è la gerarchia degli scopi, la classificazione delle intenzioni. L'uomo vede le cose dell'architettura con i propri occhi che sono a un metro e settanta dal suolo»  
(Le Corbusier, *Verso un'architettura*)

### 2.1 Procedure Compositive

Nell'indagare le questioni legate al vuoto, si sono sviluppate alcune tematiche dallo studio dei rapporti tra i vuoti e la loro ragione. Una architettura, che sia una casa, un edificio sacro o civile non viene mai inteso (salvo rare eccezioni), come un volume puro. Anche la luce naturale che attraversa il volume ne dà un carattere. L'interesse della composizione e degli spazi che la caratterizzano è soprattutto nella composizione dei vuoti, e nel loro posizionamento (*collocatio, ordinatio, dispositio*), rispetto alle gradazioni, relative alla sua separazione dall'esterno.

A fronte  
Alberto  
Campo Baeza.  
Caja Granada a  
Siviglia

a lato  
Alberto Campo  
Baeza.  
Progetto per l'aero-  
porto di Milano



I vuoti – quelli che consentono la vita nella sua massima espressione e una completezza fisica e spirituale – fanno continuo riferimento ad altri vuoti, lo introducono, lo nascondono e lo suggeriscono, imprimendo una serie di similitudini e differenze nel suo carattere costitutivo.

L'articolazione del vuoto può variare rispetto all'uso, alla sua rappresentazione.

Nella gestione dei rapporti e delle relazioni, si esamineranno due procedure compositive: una ipotattica e una paratattica. Questa distinzione ci permette di individuare una serie di regole inscritte nella forma, che può essere d'aiuto per comprendere meglio la composizione per vuoti, che è quella a cui l'architettura aspira.

### *Ipotattico*

Il termine ipotattico è quel termine che nella sintassi grammaticale della lingua, identifica all'interno dei periodi, una subordinazione di alcune frasi rispetto ad una principale, senza la quale tutto il periodo perderebbe senso logico. Questo termine è stato utilizzato per identificare la relazione tra i vuoti in architettura.

Nella composizione ipotattica, si individua uno spazio che riesce a guidare e ordinare gerarchicamente le altre parti del manufatto: tutti gli altri vuoti sono ad esso subordinati e in qualche modo relazionati. Esso costituisce una gerarchia per vuoti, in cui è facilmente leggibile quale è lo spazio che tiene insieme l'architettura, e senza il quale essa non sarebbe tale. Lo spazio rappresentativo che nella sua costituzione riesce a dare contezza della sua articolazione è la figurazione materiale dell'idea di architettura dell'autore, che ci lascia «intravedere qual è la verità che l'autore ha in testa»<sup>1</sup>, e soprattutto può far contenere in un solo sguardo il senso di quell'architettura. Il vuoto quindi ha un carattere di guida che molte volte prescinde anche dal suo uso. All'interno di questa categoria possiamo definire due ulteriori tipologie di vuoto ipotattico che lo identificano geometricamente: il vuoto al centro, e il vuoto eccentrico.

### *Paratattico*

Il termine paratattico nella sintassi grammaticale, identifica all'interno dei periodi, la presenza di più frasi principali. Questo termine è stato utilizzato nella composizione architettonica per identificare nella relazione tra i vuoti, quelle architetture che hanno al loro interno una serie di vuoti ordinatori, coordinati o no tra loro e che identificano la costituzione di uno spazio.

Questo tipo di vuoto si osserva specialmente nei casi in cui l'opera è molto articolata, e i sistemi di relazione sono magari dei piccoli segni che riguardano allineamenti. Vuoti ipotattici, che ordinano attorno a sé un sistema di relazioni, e si definiscono paratatticamente, in maniera a volte correlata ma a volte in maniera indipendente, presentando giaciture differenti. Dentro questa categoria possiamo individuare la tipologia del vuoto policentrico: vuoto che si riferisce anche alla città, costruita in varie epoche, che assume sempre uno o più centri e assi su cui svilupparsi.

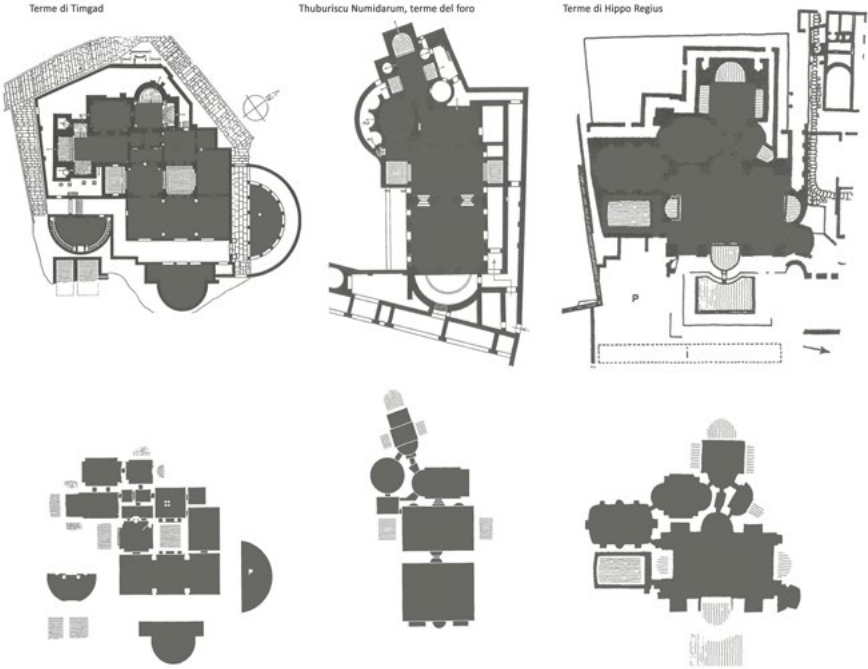
La complessità del vuoto policentrico è stata affrontata solo da pochi grandi architetti e uno di questi è stato Karl Friedrich Schinkel.

Nella storia dell'architettura molte delle opere complesse erano costruite in varie epoche e questo lavoro di sovrapposizione è arrivato a noi in tutta la sua complessità e interezza, e ce ne fa riconoscere il carattere policentrico. Un esempio lampante è il Palazzo Reale di Napoli, accresciuto in varie epoche storiche, si è costituito per vuoti, che hanno degli assi trasversali che li connettono al mare (assi nord – sud), ma hanno un carattere di indipendenza l'uno dall'altro sia geometricamente che di senso.

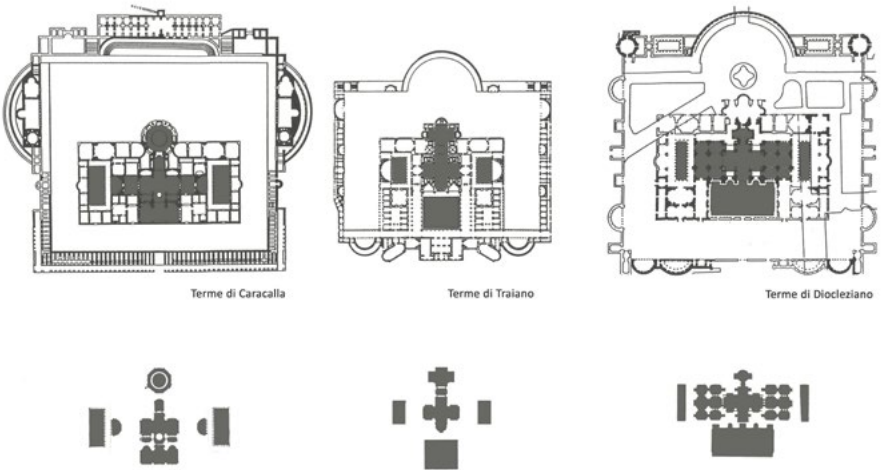
### *Paratattico versus ipotattico versus Paratattico*

Uno dei casi paradigmatici a cui affidiamo una parte dei contenuti di questo lavoro, sono le terme Romane. L'interesse per questa tipologia architettonica dell'antica Roma può essere

Terme romane  
dell'età repubblicana  
che hanno una  
relazione paratattica  
tra i vuoti



Terme romane  
dell'età imperiale  
che hanno un a  
relazione ipotattica  
dei vuoti





affidata al passaggio che si ha nella loro costituzione, dalle terme dell'età repubblicana a quelle dell'età imperiale.

Le terme nell'età repubblicana, dopo essere divenute un ambiente privato, interno alle case più ricche, diventano luogo civile per eccellenza: spazi per la relazione sociale e per benessere della popolazione. Proprio perché parte delle case private, le architetture termali assumono il carattere spaziale della casa, venendo costruite all'interno dell'insula, conquistando spazio, dentro un perimetro predefinito. Esse non hanno nessun esterno, sono caratterizzate proprio da questa loro indifferenza a ciò che succede all'esterno.

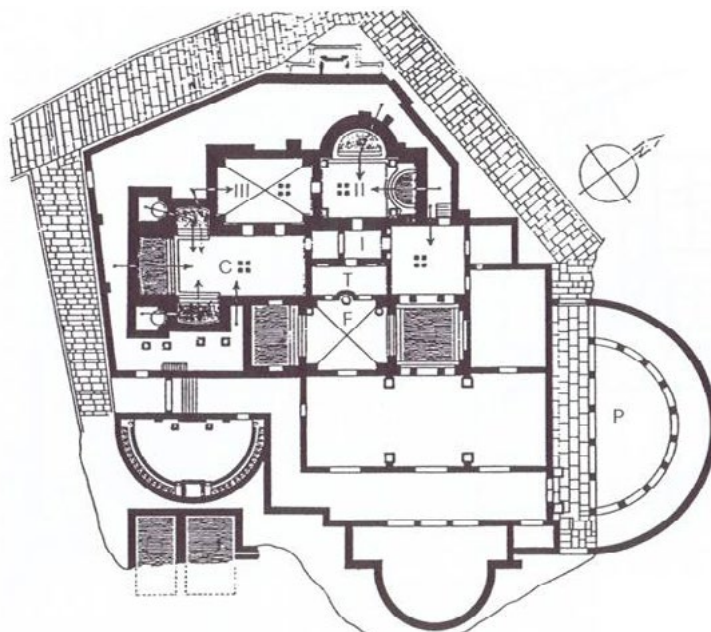
Queste architetture si lasciano percorrere e osservare solo nella loro concavità, per essere quindi spazi utili e rappresentativi. La costruzione procede da dentro verso fuori e quel fuori combacia col muro cieco del limite dell'insula. Siamo all'interno della logica compositiva dei vuoti ordinatori, vuoti la cui forma permette di "costruire intorno" stabilendo una serie di relazioni.

Nelle terme repubblicane ciò che si nota è anche la loro policentricità. Non avendo un esterno proprio, un involucro ben definito in rapporto all'invaso, l'architettura non deve riconoscersi in nessun elemento guida né rappresentativo per essere riconosciuto all'interno, così avviene anche nelle case romane di Pompei, in cui la rappresentazione dell'architettura è data dalla concavità e non dalla convessità.

L'abilità di comporre gli spazi in maniera paratattica, individua la straordinaria proprietà di rendere i luoghi dello stare così importanti – *frigidarium*, *tepidarium*, *calidarium* o *natio* – quattro ambienti che permettevano l'uso delle Terme, non restituendo a nessuno di essi carattere di guida rispetto agli altri, né dal punto di vista geometrico, né rispetto al senso.

Nel periodo imperiale le architetture termali, sono rivolte all'uso di un numero molto elevato di persone e sono collocate fuori dalle mura della città. Esse si staccano dal blocco isolato e conquistano un proprio involucro. Confermano le relazioni dei loro vuoti interni, e acquisiscono un forte carattere monocentrico e simmetrico oltre che una esternità monumentale. Opera degli imperatori, quindi anche con un fine propagandistico, le terme assumevano un nuovo ruolo

Terme di Timgad



sociale: da quello per il benessere del corpo e della mente (nelle terme dell'età repubblicana c'erano anche delle zone per la lettura) ad uno spazio per lo svago: «indubbiamente il grande edificio termale [...] era in fin dei conti, l'appendice di un monumento di questo tipo [ginnasio], anche se in età imperiale il rapporto tra i due settori tende a rovesciarsi, privilegiando la funzione di svago rispetto a quella sportivo-intellettuale»<sup>2</sup>.

Si passa quindi dalla costruzione paratattica delle terme dell'età repubblicana, alla costruzione ipotattica delle terme in età imperiale, in cui la sequenza dei vuoti (*frigidarium*, *tepidarium*, *calidarium* o *natatio*) acquisisce una forte gerarchia. Il *frigidarium* diviene lo spazio principale delle terme molto più grande rispetto agli altri e posto geometricamente al centro. Esso diviene anche lo spazio di rappresentanza, quello dove ci si incontrava per definire gli affari e per fare vita sociale. Gli altri ambienti si subordinano ad esso, svolgendo il loro ruolo d'uso, ma subordinati ad esso.

L'alternanza tra costruzioni ipotattiche e paratattiche, si sussegue in vari momenti della storia. Nell'età rinascimentale

torna in auge la maniera ipotattica di costituire la forma dello spazio in architettura, fino ad essere amplificato nel periodo Barocco in cui simmetria, gerarchia, proporzionamento e gradazione erano dei punti fermi della composizione per elementi.

## 2.2 Relazioni tra i vuoti

In questo paragrafo si approfondiranno le questioni paratattiche e ipotattiche osservando la presenza dei vuoti sotto il profilo della loro geometria. Questo passaggio è importante per comprendere la composizione dei vuoti, la natura dei rapporti, sia rispetto all'involucro, sia rispetto agli invasi. Nella contemporaneità, in alcuni casi, le forme esterne delle architetture, flessuose e stravaganti non mostrano e non identificano nessun vuoto interno, sono solo rappresentazioni formali, che cercano una individualità non riconoscibile nel dato generale proprio dell'architettura. La ricerca non avviene attraverso la composizione spaziale, ma attraverso la composizione plastica del volume, nel migliore dei casi, o attraverso la composizione bidimensionale di facciata, facendo scomparire anche il senso di quegli spazio: non è una architettura che prova a fare spazio alla vita, ma a riempirla di forme suggestive, che non scompaiono sotto lo sguardo dell'uomo, ma raffigurano un bagaglio formale autoreferenziale, in cui la misura è la tecnica, e in cui l'uomo e la sua memoria non sono più interessanti: «nell'età della tecnica l'uomo da solo non è interessante (lo vediamo nel fatto che ancora oggi milioni di persone vengano lasciate a morire di fame e di sete), è interessante solo ciò che produce, ciò che è in grado di fare all'interno della società»<sup>3</sup>.

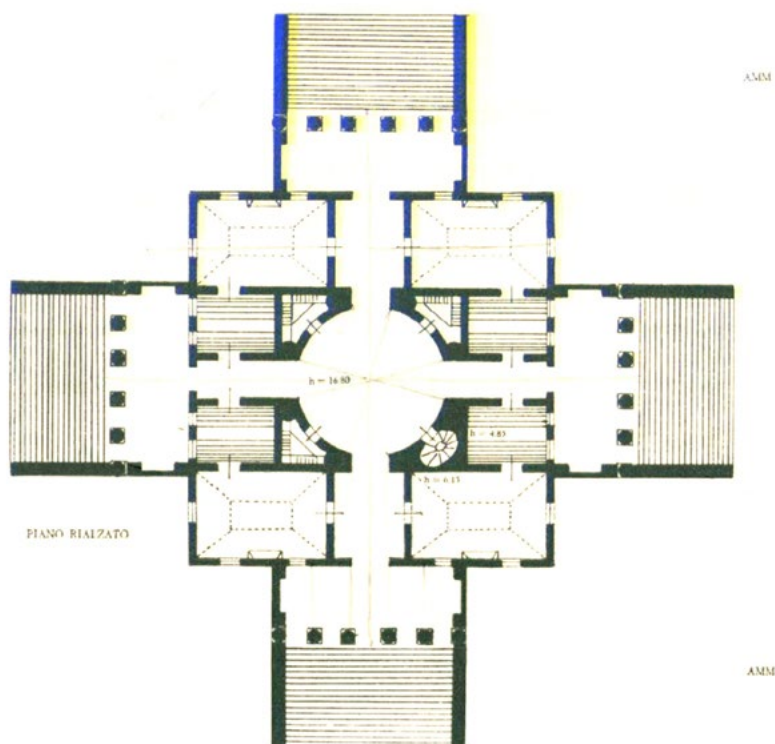
### *Vuoto centrale*

Il vuoto al centro, è una modalità della relazione ipotattica tra i vuoti. Vuoti all'interno dell'architettura che riescono non solo ad assumere un ruolo guida nella costruzione, ma si presentano in una forma geometrica, amplificata spesso dalla simmetria sia in pianta che in prospetto.

Andrea Palladio  
Villa Capra detta  
"La Rotonda"  
planimetria

Gerarchia, gradazione, proporzione e assialità, sono tecniche di amplificazione del vuoto al centro. Il centro attorno a cui si costruisce l'architettura. Il Rinascimento si è costruito su questa ricerca del centro assoluto in cui in architettura tutti gli elementi sono condotti al centro. Chi in questo periodo storico, con maggiore maestria costruisce questo ordine di relazioni è Andrea Palladio, che con la sua ricerca e il ridisegno delle architetture romane, misura direttamente quella civiltà in grado di ordinarsi.

L'esempio paradigmatico del "vuoto al centro" è la villa Capra, conosciuta come la Rotonda. In quest'architettura il vuoto centrale è leggibile già dall'esterno, attraverso la cu-



pola, che ne indica subito la presenza. Gli spazi sono tutti relativi a questo grande vuoto che tiene insieme e libera la casa attraverso l'invaso a tutt'altezza della cupola: elemento di rappresentazione e magnificenza.

Questa architettura è un caso paradigmatico per la molteplicità di elementi che la caratterizzano: la doppia assialità con l'ingresso sui quattro lati, la gradazione degli spazi, che inizia dai quattro scaloni sugli ingressi, e i quattro bracci simmetrici che portano alla grande sala circolare al centro dell'opera, insistendo prospetticamente sempre verso questo vuoto.

Palladio qui riesce a significare e magnificare lo spazio, amplificandolo e mettendo al suo servizio tutti gli altri elementi disponibili.

[...] E veniamo all'analisi delle tre categorie di ambienti conformanti l'edificio in esame, ossia la rotonda centrale, i quattro settori angolari, ognuno dei quali contiene una camera grande, una piccola e una scala, i quattro pronai. Nella rotonda centrale, come si è detto, abbiamo il luogo di convergenza delle quattro direttrici che mettono in comunicazione spazio esterno e spazio interno. A conferma della mancanza di una direzione privilegiata, si noti che da tutti e quattro gli «anditi» che conducono al nucleo centrale (orientati a quarantacinque gradi rispetto ai punti cardinali) la luce penetra con uguali possibilità in tutte le direzioni, anche se evidentemente con intensità e gradazione diversa nel suo percorrere l'arco da oriente ad occidente. Questa condizione suggerisce due spontanee metafore: quella di un microcosmo intorno al quale ruota il sole, e quello della rotonda centrale come un occhio con possibilità di un arco visivo completo, di trecentosessantasei gradi»<sup>4</sup>.

C'è da segnalare che nell'analisi dell'opera si è notato un carattere direzionale di Villa Capra, un asse più importante dell'altro, denunciato dalla relazione tra i vuoti, che manifestano gli ingressi di varia dimensione e dalla direzionalità delle volte a botte. Questa assialità distinta e chiara in planimetria non si manifesta sul prospetto, in cui tutte e quattro le facciate sono uguali.

La questione spaziale nell'architettura palladiana è di fondamentale importanza soprattutto per la sua capacità di affrontare contemporaneamente la questione interno – esterno. Questa capacità di visione unitaria e simultanea lo mette in condizione, come ben analizza Wittkower, di affrontare e risolvere i due temi più scottanti e insoluti dell'epoca, ovvero la facciata delle chiese, che lui risolve proiettando dall'interno verso l'esterno un doppio ordine di ritmo sulla stessa superficie del prospetto. Un ordine che racconta la navata centrale

Andrea Palladio  
La chiesa del  
Redentore  
a Venezia

come se da sola fosse un tempio, un'altra – sovrapposta – che rappresenta le navate laterali con un timpano più basso, per la loro natura subordinata rispetto al vuoto della navata. Palladio quindi, rappresenta quella ricerca spaziale che nel Rinascimento ha magnificato il centro, l'uomo al centro del mondo.



### *Eccentrico*

«[...] l'architettura moderna non è solo il risultato di un «cambio di sensibilità», bensì un nuovo modo di pensare – cosciente o incosciente – molto più complesso, che è passato per il filtro dell'Illuminismo e l'irruzione nel pensiero scientifico e tecnico, però invece che la minima uguaglianza, tenta di sopravvivere nelle nuove condizioni, anche quelle che proiettano

attualmente i limiti del proprio pensiero Illuminista.

I paradossi e le contraddizioni sono così evidenze di una nuova condizione della teoria dell'arte e dell'architettura, davanti a ciò che non contempla nessuna regressione, così come si riflette nell'opera dei migliori architetti moderni. Ciò è applicabile a Adolf Loos, a Sigurd Lewerentz, come esempi più evidenti, però è presente in tutti i protagonisti della Modernità in uno o in un altro senso. Incluso l'architettura di Mies van der Rohe, apparentemente lontana da questo sentimento, rivela una profonda contraddizione tra la sua pretesa di *architectura universalis* e la sua astrazione figurativa, ciò che infine si risolve in un vuoto che non esprime nient'altro che l'assenza di un Ordine visibile.

Di una maniera somigliante le contraddizioni i paradossi di Loos, di Lewerentz, tentano di ridurre i mezzi espressivi dell'architettura per raggiungere una totalità invisibile, opposta alla totalità visibile dell'Ordine, che si traduce in una intensità che si sostituisce con la serenità di questo, non solo rivelatrice dell'uomo contemporaneo, ma dell'uomo stesso, libero da legami. Questa intensità si capta nel contatto diretto con le opere, non tanto attraverso ragionamenti astratti, ma della posizione dell'«uomo intero». [...] L'ambizione e il richiamo della totalità invisibile comporta una crescita spirituale che non sempre coincide con le tappe all'apice dell'espressione artistica ma che risultano fondamentali in quanto manifestazione della condizione umana più genuina»<sup>5</sup>.

Questo lungo passaggio di Josè Ignacio Linazasoro ne *La memoria del orden*, mette in evidenza la crisi, nell'età moderna del “vuoto al centro”, della composizione degli spazi attraverso l'uso di simmetria o assialità, legate alla geometria. Il vuoto assume un carattere di senso legato all'uso e assume il carattere di rappresentazione e grandiosità attraverso il rapporto con l'esterno, e quindi con la luce, e il rapporto con gli altri vuoti non più legati alla simmetria. Si sta facendo riferimento in questo caso ad Adolf Loos che scrive:

«La distribuzione in pianta, oggi che ci troviamo sotto l'influenza giapponese, è centrifuga. I mobili si trovano negli angoli (non in obliquo, ma dritti). Il centro è libero (uno spazio di circolazione). La luce artificiale deve trovarsi dove necessaria. Un centro dichiarato non esiste»<sup>6</sup>.

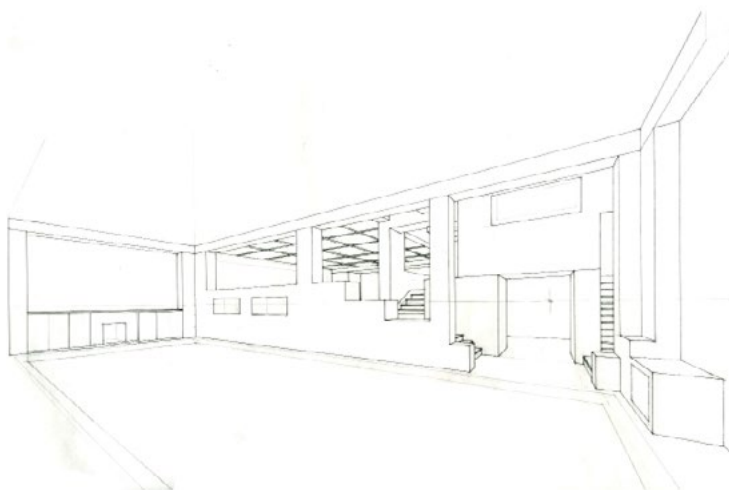
Nella sua ricerca degli spazi interni della casa, Loos non si stacca dai modelli dai quali proviene. Il suo lavoro è strettamente legato al lavoro sullo spazio interno senza cambiare l'involucro esterno. La sua ricerca è tutta incentrata sul vuoto e la sua articolazione. Loos è legato al compromesso con la realtà, al funzionamento della casa sia dal punto di vista dell'uso che della rappresentazione, e i suoi modelli sono legati strettamente alla tradizione: «Sappiamo come dalla passata ricchezza si sia poi purtroppo rapidamente arrivati a distillare valori assai astratti, tanto da rendere ogni tradizione

Adolf Loos  
Villa Müller  
schizzo di studio

del tutto irriconoscibile, e in definitiva assente»<sup>7</sup>.

Nel *Raumplan* di Adolf Loos la composizione del vuoto si inverte per eccentricità. L'articolazione centrifuga degli spazi delle sue case sia in pianta che in sezione, sfugge alla logica del vuoto al centro della casa, perchè il suo centro non è più caratterizzato dalla simmetria e dalla doppia assialità. Il centro diventa tale per proporzione e per gerarchia formale rispetto agli altri vuoti. La messa in scena della vita domestica la realizza ponendo in relazione il soggiorno con altre zone della casa, componendo un rapporto di senso tra i vuoti importanti. Le relazioni non sono solo planimetriche ma anche spaziali, e attraverso gli sfalsamenti di piano egli separa gli ambienti, e allo stesso tempo li tiene visivamente aperti, attraverso l'uso di affacci continui sul grande vuoto del soggiorno.

«Il vuoto, che sempre più andrà precisandoci al centro delle sue case, -un centro non geometrico, ma di relazioni d'uso condotte ad una loro rappresentazione quasi teatrale- costituisce il nucleo interno da cui Loos cui fa partire la costruzione dell'architettura : quella sostanza interna legata all'esistenza che l'architettura ha il compito di mettere in opera e che costituisce natura e destino, provenienza e orizzonte del suo operare, e che con inequivocabile chiarezza è dichiarata in quella straordinaria e ineffabile definizione che Loos darà dell'architettura attraverso la soglia estrema dell'abitare umano sulla terra»<sup>8</sup>.





### *Policentrico*

Con vuoti policentrici si vogliono identificare quegli spazi significativi che riescono a tenere insieme e a significare un pezzo della costruzione, riuscendo ad avere un rapporto paratattico con altri vuoti costitutivi. La costruzione si specifica con rapporti tra sistemi di centralità che possono essere autonomi uno dall'altro o relazionati. Questo tipo di questioni è chiaro se si pensa alla città, che con le sue stratificazioni si è costruita attraverso assialità differenti e polarità. Nell'architettura i vuoti policentrici possono essere collegati a quei complessi architettonici che avevano dentro di sé una molteplicità di vuoti ordinatori legati ai vari usi. Si può pensare ai conventi che comprendevano: il vuoto attorno a cui si costruivano le celle, il vuoto della chiesa, il chiostro, eccetera.

Un maestro della composizione per policentricità è Karl Friedrich Schinkel che in maniera molto articolata riesce a costruire su polarità differenti architetture molto complesse ma intelleggibili.

Il lavoro che fa nelle ricostruzioni delle Ville suburbane descritte da Plinio, sonda delle questioni compositive molto complesse. Qualificando l'architettura senza ricorrere a centralità fisse, ma adattandosi alla conformazione morfologica del luogo, componendo varie assialità, linee prospettiche e polarità attorno a cui succede l'architettura, in una varietà di rapporti sia in pianta che in prospetto che controlla in maniera magistrale.

Una delle architetture paradigmatiche di Schinkel è il progetto per il palazzo per il Principe ereditario sull'Acropoli di Atene. In questo progetto l'architetto si misura con la spazialità greca – prima concezione spaziale, secondo il Giedion – in cui elementi chiari configurano uno spazio tra gli elementi presenti. Schinkel in questo progetto (o esercitazione compositiva) che può sembrare molto invadente, rispetto alle relazioni che avvengono sull'Acropoli, in realtà lascia intatta la tensione spaziale che avviene tra il Partenone e i Propilei e l'Eretteo lavorando invece sui segni a terra, articolando gli assi e stabilendo quindi una relazione intelleggibile in mezzo a

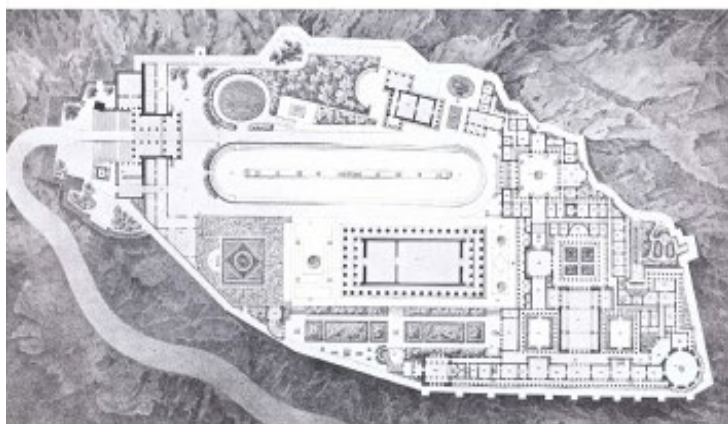
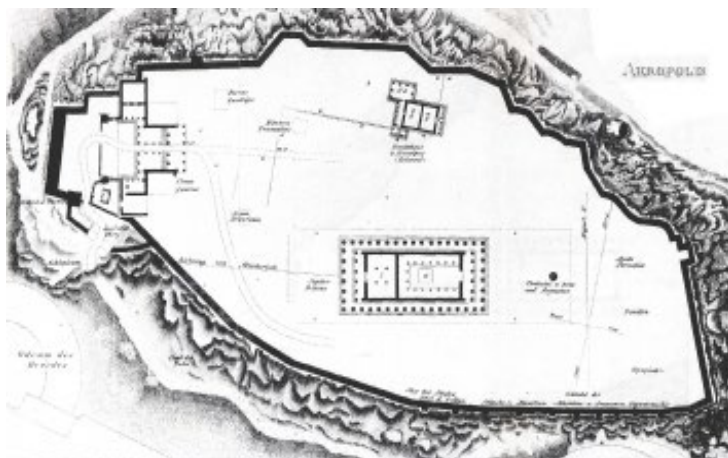
L'Acropoli di Atene  
Ridisegno di K. F.  
Schinkel

L'Acropoli di Atene  
Progetto per la resi-  
denza del Principe  
di K.F. Schinkel

queste architetture. L'edificio vero e proprio è progettato alle spalle del Partenone e la dimensione della cella del Tempio diviene l'unità di misura per il vuoto coperto più grande della costruzione.

«Due modelli strutturali dello spazio.

Il primo deriva dalla griglia tridimensionale che materializza l'impianto prospettico di matrice brunelleschiano – albetiana. Il secondo non prevede schemi regolatori ma si basa sulla semplice contrapposizione di volumi autonomi. È lo spazio greco, che si esprime esemplarmente nell'irregolare gioco di solidi perfetti che animano l'Acropoli di Atene»<sup>9</sup>.







## Capitolo III COMPORRE IL VUOTO

Mi basta un tappeto per fare teatro  
(*Peter Brook, Lo spazio vuoto, 1968*)

### 3.1 Elementi che delimitano

In questo capitolo il vuoto è indagato come costruzione attraverso gli elementi tettonici che lo definiscono. Gli elementi che costituiscono il vuoto si possono ridurre a singoli fatti caratterizzanti lo spazio che definiscono e qualificano la sostanza spaziale, anche in assenza o in parziale assenza della scatola muraria. Il vuoto di cui qui si discute è descritto attraverso alcuni elementi in rapporto all'uso e alla rappresentazione. Nell'età moderna è stato Mies van der Rohe che forse più di tutti ha sperimentato la composizione per elementi mirando alla loro riduzione nei suoi progetti per le case e nel padiglione tedesco per l'Esposizione internazionale tenutasi a Barcellona nel 1929. Prima di lui si è utilizzato questo modo di comporre, ma solo all'interno della scatola muraria.

Nel primo paragrafo sono specificati quegli elementi che fanno ancora parte della scatola muraria, ma sono ormai stati separati da essa diventando indipendenti. Elementi capaci di evocare la scatola di cui facevano parte, che diventano contenitori parziali dell'invaso, portando con sé di volta in volta alcune qualità di conformazione spaziale: la direzionalità, l'assialità, l'elevazione, la protezione. Gli elementi che delimitano, possono delimitare in vari modi: delimitare il corpo, delimitare lo sguardo, delimitare il passo. Attraverso questi elementi si possono comprendere quali sono gli spazi che l'architetto ha voluto mettere in evidenza. Infatti, oltre a delimitare il corpo, il passo e lo sguardo dell'uomo, questi elementi delimitano e definiscono anche la luce che entra, limitandone le qualità chiaroscurali e disegnandone le forme, qualificate plasticamente dal materiale con cui questi elementi sono composti o sono rivestiti.

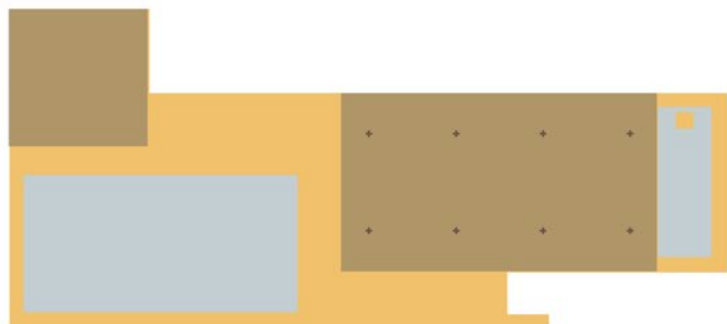
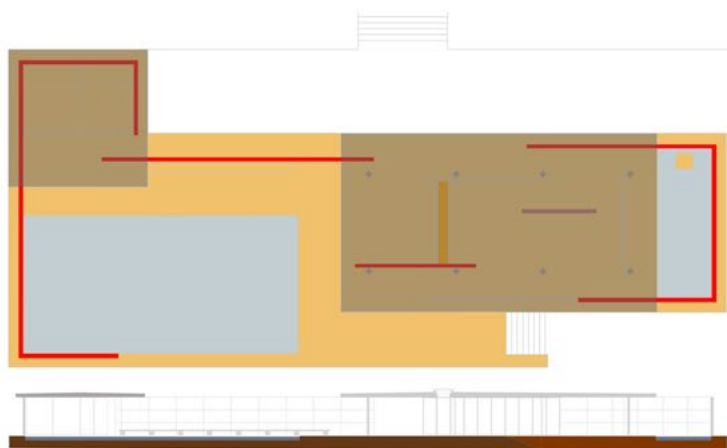
Mies van der Rohe  
Padiglione tedesco  
per 1929

Mies van der Rohe  
Padiglione tedesco  
per 1929  
studi degli elementi

### *Piano orizzontale*

Il piano orizzontale può avere qualità differenti. Esso può essere identificato sia con il piano di calpestio, sia con la copertura, nei due casi può definire e configurare lo spazio (coperto–scoperto, interno–esterno). Il piano di calpestio è quello che identifica, «antropizza la convessità della terra»<sup>1</sup> (Antonio Armesto Aira, da una conversazione con), elevandosi da essa col crepidoma. Il piano di calpestio può essere caratterizzato da varie qualità.

Nel Padiglione tedesco del 1929 per l'Esposizione internazionale di Barcellona, di Mies van der Rohe, notiamo che il pia-



no orizzontale di calpestio, non ha una superficie omogenea. In alcuni punti è pavimentato quindi calpestabile, in altre contiene delle vasche d'acqua, quindi non attraversabile. In questo modo Mies gestisce la distribuzione degli spazi, senza perdere l'amplificazione dello spazio: le vasche d'acqua, percorribili solo con lo sguardo, con la loro presenza dilatano il vuoto, magnificandolo. Questo modo di diversificare le varie parti del piano orizzontale, è la trasposizione delle qualità diverse che l'architettura ha messo in opera per significare se stessa. In Mies come in Adolf Loos, a volte un trattamento del rivestimento del piano di calpestio o semplicemente un tappeto, riescono a connotare un vuoto intorno al quale o sul quale avviene la vita.

Il piano orizzontale può essere qualificato anche nella copertura. Esso non è ovviamente l'unica forma per specificarla: cupole, volte, capriate, tetti a falde, eccetera, tracciano la variegata molteplicità di elementi che coprono, ma nella scomposizione per elementi compiuta dall'architettura della modernità l'elemento orizzontale per la copertura è stato quello più utilizzato, anche grazie ai progressi tecnici su materiali come l'acciaio.

Mies van der Rohe, sempre nel padiglione tedesco a Barcellona, non copre tutta la superficie determinata e individuata dal crepidoma ma lascia zone scoperte ed altre coperte, senza comunque far perdere al tetto la sua identità di piano definito in una forma geometrica semplice e riconoscibile. La copertura slitta sopra i setti verticali, mentre gli otto pilastri in acciaio la tengono in piedi. Il suo ruolo in quel caso è sia quello di coprire, sia quello di far passare luce.

L'uso che Mies fa del piano orizzontale è sicuramente uno dei più avanzati della modernità. Il ruolo del crepidoma è quello di elevare dalla terra, il ruolo della copertura è quello di separare dal cielo. La copertura però – si pensi al Teatro per il Mannheim, al Museo per Berlino, nonché alla Casa Farnsworth – assume un carattere autonomo rispetto a ciò che avviene all'interno. La planimetria del Teatro, per esempio, si articola sotto questa grande e unitaria copertura che unifica la forma, e tiene separate da essa tutte le questioni legate all'uso

e al funzionamento della macchina teatrale. Ancora più perentoria è la copertura del Museo per Berlino, Mies, infatti, separa il Museo vero e proprio ponendolo al piano di sotto, dà alla grande copertura il ruolo di rappresentare la magnificenza del luogo. Copertura, spesso costituisce un elemento indipendente rispetto a ciò che è sotto, diventando per l'architetto tedesco una delle sue caratteristiche principali, se si pensa per esempio ai suoi grandi ambienti civili, dal Museo per Berlino al Teatro per il Mannheim, sino alle case come quelle a patio o a, ci si accorge che lo spazio di Mies è essenzialmente uno spazio orizzontale: «in realtà più che tetto e recinto sono i due impalcati del tetto e del crepidoma/pavimento a costituire il primo atto con cui Mies determina e definisce lo spazio»<sup>2</sup>.

L'articolazione della pianta e la sua separazione dalla struttura che è precisa e regolare permette di articolare lo spazio in maniera libera: «senza una struttura chiara e rigorosa non si può definire una pianta libera»<sup>3</sup>.

### *Piano verticale*

Il piano verticale è una delle parti della scatola muraria che nella modernità acquisisce un'identità propria, un'altezza autonoma e indipendente dalla struttura e dalla copertura, ed è utilizzato per separare e direzionare: qualifica un esterno e un interno configurando concavità e convessità. Nel corso del Novecento sono molti gli esempi di piani verticali autonomi, diaframmi di spazi articolati in lastre, pareti divisorie più basse degli ambienti in cui stanno, elementi dello spazio delimitatori dello sguardo.

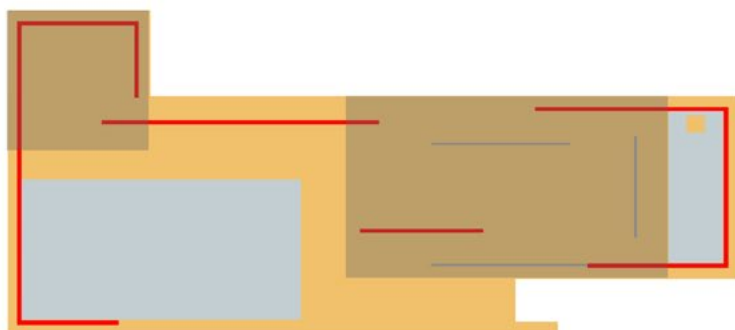
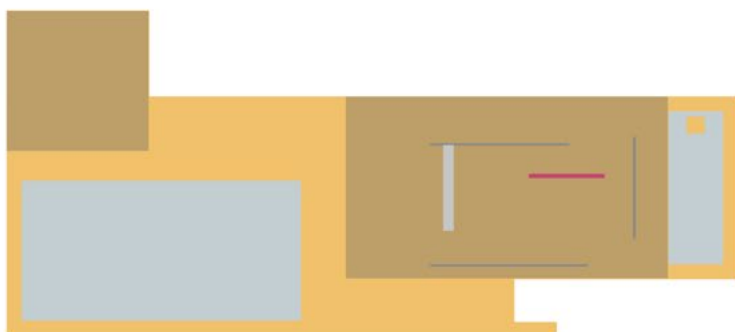
Nell'architettura di Mies la scatola muraria esterna cede il posto alle grandi vetrate che la proteggono dalle intemperie, ma lasciano il passaggio della luce e dello sguardo. Il piano verticale è usato da Mies in maniera autonoma, staccata anche dal peso della copertura affidata ad elementi puntuali. Anche quando nella Casa con mattoni, le pareti sono portanti, la loro autonomia si acquisisce attraverso il loro protendersi



Mies van der Rohe  
Padiglione tedesco  
per 1929  
studi degli elementi

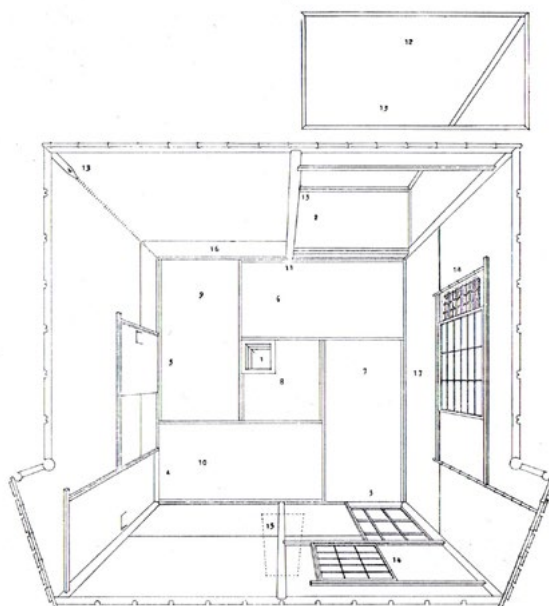
oltre la parte interna coperta, inoltrandosi verso la natura. Il piano verticale talvolta costituisce il recinto delle case a patio, e l'unica scatola che Mies consente e contiene al suo interno è il camino, unico elemento emergente in questo recinto uniforme riconoscibile e visibile dall'esterno.

Nel Padiglione di Barcellona i differenti materiali del piano verticale ne specificano il ruolo. In quel caso ci sono quattro tipologie di piano verticale opaco: due tipi che delimitano (i muri in travertino e in marmo verde delle Alpi), e due che sostanzialmente configurano spazio (la parete in onice e i due vetri opachi bianchi). I setti murari in travertino (come il crepidoma), configurano la parte esterna del padiglione e tengono insieme una parte del recinto ponendosi quasi ai bordi del crepidoma. In particolare il setto verticale in travertino,



Sala del Thé in  
Giappone  
prospettiva dall'alto

che si trova lungo il percorso lasciato libero dalla vasca, è affiancato da una lunga seduta, che consente allo sguardo di aprirsi frontalmente nella contemplazione della vasca e del paesaggio (visto la mancanza del recinto) e lateralmente crea una prospettiva profonda che ha il suo punto focale nella statua di Kolbe che emerge dall'altra vasca. La seconda tipologia di piano verticale presente all'interno del padiglione è rappresentata dai setti disposti a C prospicienti la vasca più piccola adiacente alla vetrata interna del soggiorno. Rivestiti con marmi verdi delle Alpi, questi setti creano un vuoto scoperto, definito e amplificato dalla vasca d'acqua dove si specchiano. Queste due diverse tipologie di piani verticali si potrebbero definire come frammenti di una scatola che racchiude il vuoto. Le altre due tipologie di piani verticali, sono viceversa su una linea di demarcazione molto sottile: la prima si identifica nelle due lastre parallele, elemento di vetro bianco opaco sopra le quali si apre l'unico lucernario posto sulla copertura che consente l'ingresso della luce, la seconda è un muro isolato posto nel soggiorno e rivestito di pietra d'onice. Queste due tipologie di elementi si comportano anche come elementi separatori, identificando con la loro presenza l'unico elemento che produce una soluzione di continuità nella copertura: il muro del soggiorno rivestito di onice. Queste due tipologie sono sia elementi separatori, costituenti la misura della stanza



soggiorno, anche configuratori di spazio, elementi che emanano spazio. La lastra di onice sembra evocare il focolare sia per la posizione centrale che per la presenza del suo colore caldo, facendo diventare indubbiamente il Padiglione una forma astratta della casa. In più il doppio elemento di vetro opaco che fa entrare luce dall'alto apre un piccolo pozzo di luce che conferma una qualità connotante.

### *Adolf Loos, Mies van der Rohe e la casa giapponese*

Per approfondire alcune questioni legate agli elementi che delimitano il vuoto, può essere utile fare un parallelo tra alcuni elementi delle case di Adolf Loos e Mies van der Rohe e altri che si trovano all'interno del bagaglio figurativo orientale.

«Tra il finire del XIX sec. e l'inizio del XX, l'incontro con il Giappone è stato, per il mondo occidentale, uno degli eventi forse meno appariscenti ma di certo più determinanti nel processo di formazione di una nuova coscienza estetica. La scoperta del raffinato universo artistico giapponese affascinò, infatti, in maniera profonda i maggiori artisti figurativi e scrittori europei e americani»<sup>4</sup>.

Il lavoro sul vuoto non può non tener conto dell'influenza dell'Oriente sulla modernità.

«Ma non è solo il gusto del linearismo e dell'arabesco che è alla base della rinnovata scoperta dell'arte orientale: la cultura occidentale, più o meno coscientemente e più o meno conseguentemente, ricercava nei ritmi compositivi, nelle scansioni asimmetriche, nei tracciati e nelle griglie nipponiche una serie di motivi che andavano al di là di una semplice adesione figurativa»<sup>5</sup>.

Mentre nella filosofia Occidentale il vuoto è la parte negativa del pieno, dunque l'opposto dell'essere, nella filosofia Orientale il concetto di vuoto assume invece un aspetto positivo, quello di "dare spazio."

Nel vuoto è presente la divinità, l'essenza delle cose; nel vuoto della casa orientale si determina una tensione tra elementi che lo delimitano e quelli che – lo vedremo nel paragrafo successivo – lo emanano.

«È questo il compito principale che compete al vuoto: mantenere la separazione tra gli elementi mettendo in evidenza il campo delle relazioni»<sup>6</sup>.

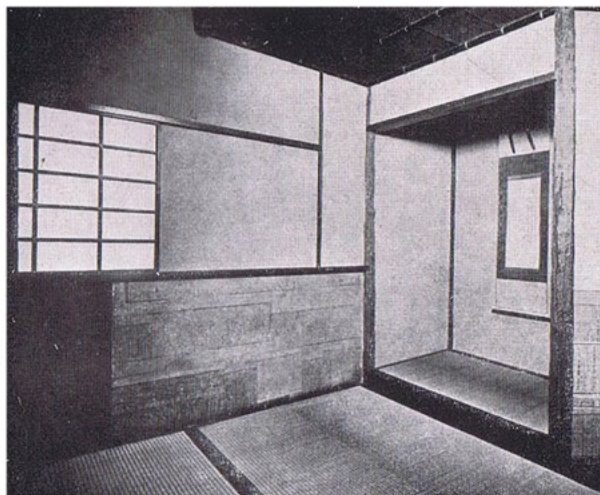
Comparazione tra un elemento della sala del Thè giapponese (*Tokonoma*) e l'interno di una casa di Adolf Loos

Nella sala da tè, spazio della contemplazione della casa tradizionale giapponese, il ruolo assunto della cerimonia dà al vuoto una connotazione attraverso la scansione modulare dei piani che lo delimitano. Il *tatami*, misura del corpo dell'uomo e circonda il fuoco per il bollitore attorno a cui la cerimonia si compie. Analogamente nella modernità, il camino come elemento di riconoscimento della vita domestica è stato utilizzato – all'interno della ricerca architettonica – come punto fisso attorno a cui progettare la casa.

«L'interesse per la casa giapponese risiede nella semplicità compositiva che la contraddistingue, nel fatto che le stanze non hanno un nome e dunque non hanno, escludendo i servizi, una funzione stabilita [...] Nella consolidata tradizione occidentale le diverse stanze della casa hanno funzioni individuate. La specializzazione delle stanze – un tema caro all'architettura Moderna – declinata in un'acritica applicazione di principi compositivi e schemi distributivi funzionalisti, ha col tempo causato un progressivo impoverimento delle qualità spaziali dei luoghi della casa in cui viviamo»<sup>7</sup>.

Le pareti verticali divisorie hanno sempre un carattere mobile e talvolta rimangono definite. Alcuni elementi caratterizzanti come il *Tokonoma*, alcova scavata nella parete che assume in Giappone un carattere sacro, di altare, lo troviamo utilizzato anche in Loos per inserire elementi d'arredo come il letto, che si affacciano sul vuoto della stanza, razionalizzandolo.

Anche Mies come avviene nella casa giapponese lavora sulle pareti verticali come se fossero elementi mobili, sia perché non li fa partecipare alla struttura, sia perché li rende indipen-

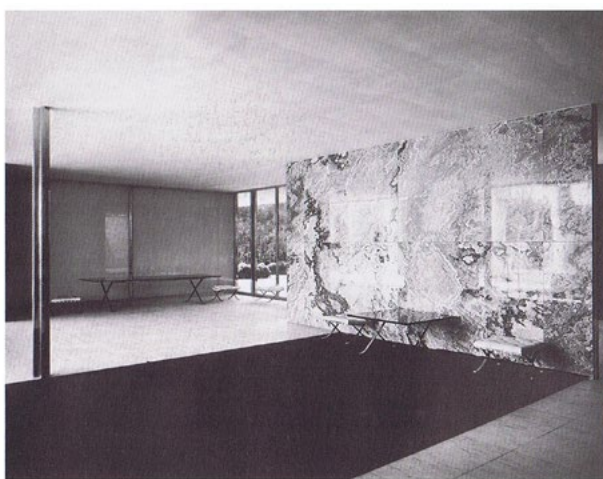


denti. Nelle immagini di seguito riportate possiamo notare come parallelamente il trattamento di una parete sia nella casa giapponese sia in Mies possa dare magnificenza allo spazio. Non è un caso che proprio come in alcune pareti giapponesi Mies, negli studi di progetto talvolta faccia coincidere una parete con un quadro contemporaneo.

Comparazione tra  
un interno della casa  
giapponese  
l'interno del  
Padiglione tedesco di  
Mies van der Rohe a  
Barcellona

Vediamo come qui Mies e Loos con la loro ricerca sullo spazio domestico eccentrico e non simmetrico, hanno guardato con grande interesse alla cultura nipponica e al loro modo di concepire lo spazio.

«[...] l'esperienza della modularità nipponica non è l'ultima delle componenti della cultura di Mondrian, che ne sfrutta, oltre ai rapporti geometrici ed alla simmetria dinamica, il metodo di variazione moltiplicata di un tema formale [...] mentre rapporti più lati, ma non meno profondi, sono la base della didattica di un Itten, in seno alla Bauhaus, della pittura di un Klee dell'architettura di un Loos»<sup>8</sup>.



### 3.2 Elementi che emanano

In questo paragrafo si evidenzieranno quegli elementi della architettura in grado di emanare il vuoto, che “fanno vuoto” intorno a sé. Elementi che evocano e incorporano nel loro ruolo uno “stare attorno”.

Gli elementi che emanano sono quegli elementi presenti

all'interno della scatola muraria o fuori da essa che sono in grado di prefigurare spazio, di proiettarlo, e che con la loro presenza costituiscono architettura. Questi elementi sono in grado di configurare il vuoto, sia dal punto di vista della relazione con l'uomo, stabilendo anche la direzione e quindi orientamento spaziale, sia in grado di configurare lo spazio con la propria qualità tattile evocando: fuoco, acqua, pietra, eccetera.

Proprio mediante la presenza di questi elementi l'architettura può dirsi tale, introitando tensioni spaziali che rendono quello spazio vivibile e lo commisurano al corpo umano.

Il ragionamento nato qui sugli elementi, si lega a due definizioni di architettura di due tra i più grandi maestri del Novecento: Le Corbusier e Adolf Loos, tutti e due in maniera differente identificano l'architettura con la presenza di elementi pieni, attraverso due evocazioni, una spaziale, l'altra relativa al senso e alla memoria.

«L'architettura è il gioco sapiente e magnifico e rigoroso dei volumi sotto la luce»<sup>9</sup>.

«Se in un bosco, troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con una pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dentro di noi ci dice lì è sepolto qualcuno: questa è architettura»<sup>10</sup>.

Queste due citazioni ci danno supporto per contenere all'interno della ricerca le questioni spaziali legate non alla scatola muraria, ma all'elemento che configura ed emana spazio.

### *Focolare*

Il focolare è il primo atto dello stare.

«La luce e il calore del fuoco sono la prima pietra dell'architettura: il fuoco scava nel buio uno spazio sferico, strutturato, radiale, concentrico, con un asse verticale direzionato verso l'alto. [...] Il fuoco genera un'organizzazione spaziale orientata, rigorosamente geometrica [...] in quello spazio la comunità si riconosce. Questo fuoco è spazio fisico, sociale e civile: è spazio architettonico»<sup>11</sup>.

Attraverso il focolare si realizza, come ritiene Reinhart, uno spazio di comunità, attorno al quale i membri si riconoscono. Attorno al focolare, a quel vuoto riconosciuto, si è costruita

l'architettura.

La sua presenza diventa il primo atto di qualificazione di un vuoto, elemento, attraverso cui si può riconoscere la zona della casa più importante, quella adibita allo stare: la dimensione domestica, quella che nutre e rinforza lo spirito, della comunità familiare.

Nella casa arcaica molti elementi sono legati al fuoco. La parola *Atrium* era utilizzata nell'antichità per nominare quello spazio della casa che succedeva le fauces, quello spazio che è diventato il più rappresentativo della casa romana, ha nell'etimologia del termine che lo definisce una parola che deriva da nero, il nero del fumo del focolare era quello che ne caratterizzava il soffitto.

Il focolare nella modernità è stato l'elemento cardine utilizzato nella progettazione della casa, imprescindibile per configurare la dimensione domestica dell'uomo. L'uomo riconosce la casa, lo spazio domestico per sé attraverso il focolare, l'elemento di tensione che riesce a qualificare il vuoto.

Sia nelle case di Mies che nelle case di Loos il focolare è stato l'elemento portante attorno a cui si sono configurati gli spazi. Per Adolf Loos il camino è l'elemento che con la sua presenza mette insieme intimità, rappresentazione ed evocazione, lo sistema a volte in posizione laterale in grado di configurare un focus dove canalizzare lo sguardo (soggiorno di *Villa Müller*), mentre in alcune case: il progetto dell'interno per il suo appartamento, *Casa Moissi* a Venezia, ma anche alcune stanze all'interno di *Villa Müller* e di *Villa Scheu*, il camino qualifica un'intera stanza dandogli anche la misura. I divanetti posizionati in maniera ravvicinata danno la misura anche a quella dimensione raccolta evocatrice e protettiva: intimità e protezione. L'uso del camino è connesso alla capacità di evocare domesticità, tanto che la creazione di una stanza camino è ripresa da architetti allievi di Loos, ed in particolare da Josef Frank. Anche nella casa a patio di Mies van der Rohe il focolare viene conservato ed è presente nel recinto sottoforma di piccolo inspessimento della parete.

## Altare

Altro elemento che emana spazio è l'altare.

«[...] La necessità dell'altare sorge quando l'oggetto sacro, rappresentante del nume, si trova ad una certa distanza dall'offerente e dall'offerta, ovvero quando la divinità è considerata come presente solo idealmente. Ora, siccome alla divinità sono state sempre offerte le cose che comunemente si offrono agli uomini per i loro bisogni, ma in ispecie cibi e bevande, l'altare è stato propriamente considerato come la "mensa di Dio", e pertanto ha subito nel corso dei tempi le stesse variazioni, per la materia e la forma, a cui è andata soggetta la mensa comune o profana»<sup>12</sup>.

In origine luogo dove si offrivano sacrifici agli dei, e quindi cibo, è divenuto il luogo della mensa. Nelle chiese è il luogo attorno al quale la comunità si cinge e si raccoglie. Simbolo dell'offerta e mensa del Dio, l'altare, la mensa è anche la trasposizione della mensa degli uomini e quindi il luogo attorno al quale si riunisce la comunità per nutrire con diversi gradi di civiltà corpo e mente. Rappresenta ciò attraverso cui la comunità si riconosce e attorno a al quale condivide un rito.

L'altare configura lo spazio, dandogli direzione e verso. Costituisce il sistema di tensione all'interno dello spazio che fa sì che ci sia il riferimento per il rito, la direzione del gesto umano. L'altare è un altro degli elementi attorno a cui l'uomo si raccoglie, proprio come fa attorno al fuoco, in maniera simbolica. All'interno della casa arcaica, come in quella di Murlo (vista nei precedenti capitoli) l'altare è l'elemento presente attorno a cui si celebrano i riti. Mentre, già scomparso nella casa romana, si è trasposto nel piccolo santuario dei lari e penati nella casa di Pompei, utilizzato anche come elemento finale della sequenza spaziale.

L'altare così come nella religione è luogo simbolico per la mensa di Dio, nella casa è il luogo della condivisione del banchetto:

«Nel Mondo Orientale, dal costume di mangiare in terra sopra una stuoia o sopra una pietra, giacendo o sedendo accoccolati sulle calcagna, sono derivate le forme più antiche di altare»<sup>13</sup>.

L'altare è quindi legato al cibo e alla rappresentazione e nella casa quindi legato al rito del convivio, del banchetto: raccogliersi intorno alla mensa per condividere: *triclinum* come



luogo del banchetto, *tablinium* come luogo dello stare.

### *Elemento litico*

L'elemento litico è un altro elemento dell'architettura, ematatore di spazio. Esso suggerisce alcune relazioni tra l'uomo e uno dei primi modi di connaturare un vuoto. Il menhir è uno primo elemento litico dove quella presenza dà all'uomo una posizione "cosmica". Il menhir è un prisma rettangolare posto verticalmente sulla terra, e costituisce uno dei primi momenti in cui l'uomo ha dichiarato la sua presenza attraverso la connotazione di un luogo che lo mettesse in relazione con il mondo dandogli un doppio riferimento, l'orientamento fisico e temporale.

«Il menhir con la sua radicale convessità produce il suo intorno e lo definisce per opposizione, come una concavità attorno che rompe la precedente condizione amorfa dello spazio. [...] Questa disposizione converte la pietra in un utensile che formalizza lo spazio e il tempo: costituisce un centro e una periferia; è un orologio e un calendario»<sup>14</sup>.

La verticalità del menhir e questo collegamento alla collocazione spazio - temporale, riporta anche alla condizione spirituale dell'uomo che ci aiuta a comprendere la complessità e riferimento tensionale che mette in connessione l'uomo col divino

«Nel vudù di Haiti sono sufficienti un palo e qualche persona per dare inizio a una cerimonia. Iniziate a percuotere i tamburi e molto lontano in Africa, gli dèi udiranno il vostro richiamo e decideranno di raggiungervi [...] Dopo cinque, sei ore gli dèi arrivano volando [...] È adesso che il palo diventa essenziale. Senza il palo niente può mettere in contatto il mondo visibile con quello invisibile. Il palo come la croce è l'elemento di congiunzione. È lungo il palo piantato in terra che scivolano gli spiriti»<sup>15</sup>.

Nell'architettura moderna, l'elemento litico è utilizzato per dividere lo spazio e può essere l'elemento dentro cui si inseriscono alcuni elementi della casa come il focolare stesso. Presenze che diventano volumi dentro lo spazio che possono essere sia elementi separatori, che connettono e mettono in relazione e che comunque è un elemento che connota lo spazio, dando riferimenti spaziali e planimetrici.



## Conclusioni

Il lavoro sulla tesi vuoti di memoria, è un ragionamento sullo spazio che ha a che fare con l'architettura. Il vuoto ordinatore è la relazione appropriata tra l'elemento che emana e la scatola muraria. Questa relazione contiene al suo interno l'uso o la necessità a cui l'architettura risponde. Quell'architettura che è in grado di essere memoria dell'uomo, perché ciò che del passato è arrivato fino a noi, ha dentro qualcosa di rispondente. Pietre dentro cui l'uomo si è costruito e ha costruito il suo stare al mondo, stratificando in quelle forme una memoria della costruzione, con cui nelle varie epoche si è saputo confrontare.

«In ogni paese, l'arte del fabbricare regolarmente è nata da un germe pre-esistente. È necessario in tutto un antecedente; nulla, in nessun genere, non viene dal nulla; e ciò non può non applicarsi a tutte le invenzioni degli uomini. Così noi vediamo che tutte, a dispetto dei cambiamenti posteriori, hanno conservato sempre chiaro, sempre manifesto al sentimento e alla ragione il loro principio elementare. È come una specie di nucleo intorno al quale si sono agglomerati e coordinati in seguito gli sviluppi e le variazioni di forme, di cui era suscettibile l'oggetto. Perciò sono a noi pervenute mille cose in ogni genere e una delle principali occupazioni della scienza e della filosofia, per afferrarne le ragioni, è di ricercarne la origine e la causa primitiva». (Q. d. Quincy) (...) «nell'architettura (modello o forma) vi è un elemento che gioca un suo proprio ruolo; quindi non qualcosa a cui l'oggetto architettonico si è adeguato nella sua conformazione ma qualcosa che è presente nel modello»<sup>1</sup>.

C'è un mondo reale e un mondo evocato, c'è un mondo che sta dentro le cose e un mondo che va oltre quelle cose. “Vuoti di memoria” è un ragionamento su quelle forme impresse nello spazio che è il luogo del nostro corpo. Vuoti in attesa di essere attraversati, di essere riempiti.

In un teatro vuoto o in uno stadio vuoto è già presente la forma di una tensione spaziale. Dentro quella tensione spaziale è nascosto il senso dell'architettura. Quella proiezione ha bisogno di essere avvolta, protetta, raccontata da un sistema di relazioni che fa divenire quella convessità spaziale, concavità. L'elemento che emana spazio ha bisogno di essere delineato dentro una forma evocatrice, costruzione dell'uomo: costru-

zione del vuoto intorno a un fatto che emana spazio. Sistemi di tensione che hanno a che fare con la forma e dentro la forma si riconoscono.

Nel Novecento come si è visto, l'elemento che evoca spazio è stato avvolto, non solo con la scatola muraria, ma con elementi che lo chiarificassero e lo ponessero in relazione per molti questa è stata la cifra del moderno. Lo spazio definito, dissolve le pareti per andare oltre la scatola muraria. Così per esempio Adolf Loos, avendo contezza dei luoghi più importanti della casa li mette in una relazione spaziale gerarchica che si costituisce sia planimetricamente, sia spazialmente, sia in sezione. Questa spazialità dilatata Non ha più bisogno di inquadrare la scatola muraria, essa può essere aperta su più lati e affacciarsi in altri spazi, come costituzione eccentrica dello spazio, che si qualifica con la divisione di quote e sequenze spaziali. Valeria Pezza in un saggio su Adolf Loos<sup>2</sup> scompone la sequenza spaziale delle sue case, comparandola alla *domus* romana. Sicuramente la sequenza spaziale della casa romana, costituiva l'interno come elemento ordinatore. L'assialità, la prospettiva e la gradazione, hanno qualificato e rinforzato lo spazio, potenziando elementi in grado di scandire i vari momenti della vita e avere sempre a disposizione il massimo grado intellegibilità tra i vuoti, in favore della direzione al suo interno.

La ricerca architettonica loosiana non si stacca dal manufatto e quindi dalla costruzione, Adolf Loos ne controlla e ne amplia i punti importanti. L'elemento che emana costituisce attorno a sé un involucro di senso che rende intellegibile l'invaso.

Lo spazio per come l'abbiamo definito, è fatto di elementi che emanano ed elementi che delimitano. È chiaro che il solo fatto di cingere non può da solo significare l'architettura, il cui senso deve essere in grado di mostrare comprensione del suo senso profondo, rinvia ai fatti della vita di cui parla Schinkel:

«In architettura, come in tutte le arti, deve farsi visibile la vita, bisogna riconoscerli l'azione formativa dell'idea e come tutto il patrimonio di immagini della natura sia a sua disposizione e si faccia avanti e vi si stringa per bastare alla sua volontà.

L'opera in architettura non deve stare inerte come un oggetto incluso e isolato; la pura e autentica immaginazione, una volta che si è introdotta nel flusso dell'idea che vi è espressa, deve ancora procedere dall'opera e con-

tinuare a formare l'infinito. L'opera deve essere considerata come il punto dal quale è possibile in pieno ordine spingersi in avanti nell'indivisibile catena dell'intero universo.

Tendere, sbocciare, cristallizzare, levarsi, spingere, spaccare, congiungere, premere, piegare, sostenere, collocare, adattare, collegare, trattenere, giocare e riposare (quest'ultimo, qui in contrasto con proprietà riferite al movimento, deve essere disposto in modo espressamente visibile e perciò considerato anche come viva azione): questi sono i requisiti dell'architettura riferiti alla vita»<sup>3</sup>.

Non basta una copertura o un involucro per fare architettura e non c'è dubbio che riflettere sulla vita che vi si dovrà svolgere (accogliere) consente di precisare il processo della sua configurazione.

Se si pensa al teatro o agli spazi per le competizioni sportive, dove esiste un vuoto misurato per l'azione e un altro posto frontalmente, è molto chiara relazione attorno al vuoto, perché in quella relazione è scisso il ruolo tra chi partecipa alla vita, chi la compie attraverso il gesto atletico, teatrale, musicale, eccetera, e il ruolo di chi contempla quel momento della vita compiersi e prendere forma, nobilitandosi attraverso la forza fisica e scenica. Nella vita domestica, e anche in quella civile, dove la vita umana si muove tra *contemplazione* e *partecipazione*, riuscire a trovare la relazione tra l'elemento tensionale che emana il vuoto e l'elemento che lo contiene non è così scontato. In fondo quando gli uomini condividono un'esperienza insieme, la tensione spaziale si rende manifesta e si conferma, che sia uno stadio che aspetta un evento sportivo, un concerto o anche un teatro in cui avviene la scena.

Così vediamo come Mies van der Rohe nel padiglione di Barcellona inserisce le vasche d'acqua che amplificano e determinano lo spazio, riflettendo la luce e facendo vibrare i materiali. Copre di acciaio cromato i pilastri cruciformi e riveste di marmo le pareti: travertino per il crepidoma e il tratto di recinto sui lati della vasca, marmo verde delle alpi per gli elementi che cingono la parte coperta della casa, e la pietra d'onice messa al centro del soggiorno (elemento litico) che ha una valenza doppia quella di separare e quella di emanare: trasposizione astratta del focolare. Sullo sfondo la inavvicinabile statua di Kolbe posta nella piscina come "*unica abitante del padiglione*".

Gli elementi che delimitano (crepidoma, copertura e pezzi del recinto), assurgono ad un ruolo complementare agli elementi che emanano lo spazio amplificandolo e direzionandolo.

La riflessione sviluppata in questa tesi si è soffermata soprattutto su due maestri del Novecento: Adolf Loos e Mies van der Rohe. Al di là delle evidenti differenze sul piano linguistico e figurativo, o degli insospettati punti di contatto<sup>4</sup>. Ci sono molte differenze tra i due architetti, quella più evidente è che Mies lavora per elementi, mentre Loos lavora per vuoti.

Il lavoro di Mies è di tipo analitico, e il vuoto è ciò che piano piano si va componendo, si evidenzia per la presenza o assenza di un elemento: il crepidoma e la copertura in primis, come elementi caratterizzanti, un setto rivestito da una lastra di marmo, una vasca d'acqua, il camino, il lavoro sulla chiarezza costruttiva lo sforzo di ridurlo alla sua massima essenzialità. Gli elementi in Mies trattengono, proiettano e avvolgono il vuoto: Mies lavora come un architetto greco disponendo oggetti in relazione tra loro in uno spazio determinato.

Adolf Loos invece, lavora e compone le sue architetture per vuoti, opera dall'interno come un architetto romano, e non è un caso che il suo lavoro sullo spazio avvenga sempre per sequenze spaziali, conquista del vuoto dall'interno. Le sue sequenze di vuoti non si svolgono solo sul piano orizzontale ma si innestano anche su quello verticale.

Da queste affermazioni possiamo dire che lo spazio di Mies è uno spazio orizzontale mentre quello di Loos, che passa dalla pianta alla sezione, è uno spazio verticale. Lo spazio di Mies è leggibile attraverso la pianta mentre in quello di Loos l'intelligibilità deve essere cercata in questo confronto continuo tra pianta e sezione, proprio per l'articolarsi dei vuoti su se stessi. Il risultato della sua amplificazione spaziale, fatta di vuoti che si affacciano su altri vuoti, e che si avviano tra essi in maniera sequenziale ed eccentrica, mostrando sempre le relazioni di senso tra loro. Questa modalità avvicina il lavoro sullo spazio di Loos a Mies van der Rohe: entrambi lavorano in una sequenza spaziale. La differenza tra i due è che la sequenza di

Adolf Loos è costruita sulla sezione, mentre quella di Mies è costruita sulla pianta.

È di grande interesse per l'architettura contemporanea comprendere le questioni legate alla padronanza dei primi strumenti dell'architettura, che sono appunto la pianta e la sezione. Dalla padronanza di questi strumenti si può imparare a leggere qualità dell'architettura e del vuoto: «chi non sa leggere non può neanche scrivere»<sup>5</sup>.

Così Loos e Mies in maniera diversa, hanno cercato all'interno della loro opera un filo che tentasse sempre di aprire in maniera più chiara le questioni sul vuoto in architettura. Ci hanno mostrato con i loro progetti due modi di ragionare sullo spazio che aprono una serie di interrogativi, e lasciano intravedere dentro sé il mestiere, nel mondo di oggi in cui l'architettura sembra stia andando in un'altra direzione.

Nell'articolo di Karl Scheffler che introduce *Osservazioni elementari sul costruire* di Heinrich Tessenow c'è scritto:

«Le vecchie case mercantili, le abitazioni dei nostri nonni solo raramente erano opera di architetti famosi; [...] A quel tempo i laboratori artigiani custodivano le regole dei rapporti fra i volumi, le norme delle giuste proporzioni, che venivano applicate con la massima naturalezza in ogni tipo di lavoro: perché esse riflettevano esattamente ciò che era ritenuto da tutti razionale, necessario e bello»<sup>6</sup>.

Queste tre qualità: “razionale, necessario e bello” sono le caratteristiche di cui oggi si ha bisogno per portare questo antico mestiere nel mondo contemporaneo. Avere contezza dell'uomo, della sua memoria, della sua parte spirituale.

Lo studio sul vuoto vuole prendere le distanze da quell'architettura che non mette più lo spazio al centro della sua ricerca, che si costruisce attraverso il gesto personale e spettacolare. Che ha reso bidimensionale l'architettura, in cui la forma esterna non ha niente a che vedere con ciò che succede al suo interno.







## PREMESSA

- <sup>1</sup> Vuoto: «[...] Il vuoto in architettura costituisce quindi una qualità dimensionale, misurabile lungo i tre assi spaziali (v. spazio): come tale può divenire elemento di linguaggio, quando lo si adoperi in contrapposizione al suo opposto, cioè il pieno, la materia. In questo caso, anzi si configurano due tipi di vuoto rispetto al pieno: quello che si trova all'interno dell'involucro murario (v. interno) e quello che si trova al di fuori, dimensionato quale risultante della estrapolazione di tutti i pieni presenti (v. esterno). Considerato, invece, come vano aperto nel muro, il significato di vuoto cambia, giungendo a definirsi quale elemento qualificante rispetto alla parete stessa, nell'alternarsi e nel giustapporsi con le pareti chiuse». Paolo Portoghesi (a cura di) *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Vol. 6, Gangemi Editore, Roma 1969
- <sup>2</sup> Spazio: «[...] Lo spazio architettonico corrisponde allo spazio fisico, ma non si identifica con esso, né può essere assimilato allo spazio contenutistico, derivante cioè dall'adempimento delle molteplici istanze oggettive che presiedono alla sua razionale determinazione. Non si configura perciò come risultato delle scelte razionali ma al contrario proprio come superamento di esse. Le quali, pur restandovi intimamente connesse nella pienezza della loro concreta validità, vengono essenzializzate in quella categoria di trascendenze formali nella quale, appunto, si configura la creazione dello spazio architettonico [...]». Ibidem
- <sup>3</sup> A.A.V.V., *Abitare il futuro... dopo Copenhagen*, CLEAN, Napoli 2011
- <sup>4</sup> Valeria Pezza (Camillo Orfeo cura di), *Scritti per l'architettura della città*, Franco Angeli, 2010

## INTRODUZIONE

- <sup>1</sup> Massimo Cacciari, *La città*, Pazzini, Rimini 2004

- <sup>2</sup> «[...] D'altronde la mancanza di uno spazio interno con un proprio valore specifico non è un fatto inesistente per l'architettura, perché è proprio l'esistenza di un interno misurato sui gesti reali della nostra vita che distingue l'architettura dalla scultura, che un interno non ce l'ha: ma questa differenza non interessa la cultura attuale che preferisce omologare l'architettura, secondo le convenienze commerciali, a immagine, evento pubblicitario da archistar, scultura urbana o packaging, confezione di una scatola estrena autosufficiente a quel che ha dentro». Valeria Pezza (Camillo Orfeo a cura di), op. cit.
- <sup>3</sup> Fernando Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2004
- <sup>4</sup> Ibidem.
- <sup>5</sup> August Schmarsow, *Wueber Den Wert Der Dimensionen in menschlichen Raumgebilde*, 1896, in Renato De Fusco, *L'idea di Architettura*, Etas libri, Milano 1968 (pag 92)
- <sup>6</sup> Renato De Fusco, *L'idea di Architettura*, op.cit.
- <sup>7</sup> Renato De Fusco, *Trattato di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2001 (p. 88).
- <sup>8</sup> Siegfried Giedion, *Tre concezioni dello spazio in architettura*, (L. Bica, a cura di), Dario Flaccovio Editore, Roma, 1998(pp. 20-22)
- <sup>9</sup> Vuoto: agg. Privo di contenuto (contrapposto a pieno): un bicchiere v., un fiasco v. | [...] | fig. con riferimento al contenuto mentale e spirituale può essere indicativo di incapacità di concentrarsi. s.m. Spazio libero nel quale nessun corpo solido si frappone, cavità [...] G. Devoto, G. Oli, *Dizionario della lingua Italiana*.
- <sup>10</sup> «In italiano cosa (e i suoi correlati nelle lingue romanze) è la contrazione del latino causa ovvero ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa (come mostra l'espressione "combattere per la causa")» Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009 (pag 12)

- <sup>11</sup> Aldo Masullo, conferenza del 19 Dicembre 2014 per la presentazione del volume, Renato Capozzi e Gioconda Cafiero (a cura di), *Tracce antiche e habitat contemporaneo*
- <sup>12</sup> Gioconda Cafiero, *Il valore dell'interno architettonico tra contemplazione e partecipazione*, B. di M., Napoli 2002
- <sup>13</sup> Valeria Pezza, (Camillo Orfeo, a cura di), op. cit.

## CAPITOLO I

- <sup>1</sup> Aldo Masullo, *Il simposio di Platone ed Eros filosofo*, Lectio magistralis Convento di San Domenico Maggiore (NA), Febbraio 2015
- <sup>2</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009
- <sup>3</sup> Rainer Maria Rilke, lettera a Withold Hulewicz da Muzot, del 13 novembre 1925 in Remo Bodei R., op. cit. (pp. 72-73)
- <sup>4</sup> Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano - Torino 2011
- <sup>5</sup> Plotino, *Enneadi*, cit., V, 5
- <sup>6</sup> Paolo Salandini, *La permanenza e l'inquietudine*, Mimesis, Milano 2009, (pp. 132-133)
- <sup>7</sup> Agostino Bossi, *Continuità e migrazione della casa a patio*, in Renato Capozzi e Gioconda Cafiero (a cura di), op. cit.
- <sup>8</sup> Fustel de Coulanges, *La città antica*, Vallecchi editore, Firenze 1924 (pag 18)
- <sup>9</sup> Pietro Cefaly, *da una conversazione con*, Napoli, marzo 2015
- <sup>10</sup> Pierpaolo Pasolini, *La forma della città*, 1974, www.youtube.com
- <sup>11</sup> Agostino Bossi, *La casa fuori casa*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2011, (pp.84-85)
- <sup>12</sup> Robert Trevisiol, Adolf Loos, Editori Laterza, Bari 1995.
- <sup>13</sup> Ibidem.
- <sup>14</sup> Aldo Masullo, *Il simposio di Platone ed Eros filosofo*, Lectio magistralis Convento di San Domenico Maggiore (NA), Febbraio 2015
- <sup>15</sup> Antonio Armesto Aira, *Entre dos intemperies. Apuntes sobre las relaciones entre el foro y el mercado*, Proyecto progreso y arquitectura,

Sevilla, 2010

- 16 Valeria Pezza, *Limite, vuoto, periferia*, in Camillo Orfeo (a cura di), *op. cit.*
- 17 Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, Barigazzi, Milano 1950-1953
- 18 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995 (pp 21-22)
- 19 Emil Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Franco Angeli, Milano 1976 pp. 164-168
- 20 Rex Dustin Martienssen, *The idea of space in Greek Architecture*, Johannesburg 1956 citato in Siegfried Giedion, *Lo spazio in architettura*, Dario Flaccovio Editore, Roma 2001
- 21 Antonio Armesto Aira, *op. cit.*
- 22 Renato De Fusco, *op. cit.*
- 23 Antonio Armesto Aira, *op. cit.*
- 24 Remo Bodei, *op. cit.*
- 25 Renato De Fusco, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960 - 1990)*, Jaca Book s.p.a., 1992, Milano (pp. da 199 a 201)
- 26 Voce "Involucro", in ARCHITETTURA 4. *Enciclopedia dell'architettura*, a cura di Aldo De Poli, Federico Motta Editore, Milano, 2008, (pagg. 396 - 399)
- 27 Matt Simmonds, in *Sculpture review*, winter 2014 vol. LXIII
- 28 Siegfried Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, (Bica L., a cura di), Dario Flaccovio Editore, Roma, 1998

## CAPITOLO II

- 1 Aldo Masullo, *conferenza citata*
- 2 W. Johannowsky *Le grandi Terme : il cosiddetto «Tempio di Nettuno»*, in Franco Zevi (a cura di) Puteoli Edizioni Banco di Napoli, 1993
- 3 Umberto Galimberti, *L'uomo nell'età della tecnica*
- 4 Renato De Fusco, Maria Luisa Scalvini, *Significanti e significati della Rotonda palladiana* *Op. cit.*, 16, Edizioni Il Centro, Napoli, settembre 1969.
- 5 José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden*, Abada editores, Madrid 2013 (pag. da 176 a 178)

- 6 Adolf Loos, in Kulka H., *Das Werk des Architekten*, Wien 1931 citato in Robert Trevisiol, *Adolf Loos* Editori Laterza, Bari 1995 (pag 59)
- 7 Robert Trevisiol, *op. cit.*
- 8 Valeria Pezza, *Costruire intorno al vuoto. Loos e la rielaborazione mediterranea della casa*, in Adelina Picone (a cura di), *Culture Mediterranee dell'Abitare*, 2015
- 9 Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000.

## CAPITOLO III

- 1 Antonio Armesto Aira, *da una conversazione con*, Barcellona (E), novembre 2014
- 2 Valeria Pezza, *da una conversazione con*, Napoli, Maggio 2014
- 3 Mies van der Rohe, *intervista a Christian Norberg-Schulz*, citato in R. Capozzi, *il tema della casa in mvd*
- 4 Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza, da Van Gogh a Rilke: come l'occidente incontrò il Giappone*, Guida, Napoli 2012
- 5 Manfredo Tafuri, *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, 1964
- 6 Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002
- 7 Gino Malacarne, *La casa, interni e città. Cultura e qualità dello spazio collettivo e domestico*, in Gino Malacarne (a cura di), *La Casa. Forme e luoghi dell'abitare urbano*, Skira, Ginevra Milano 2013
- 8 Manfredo Tafuri, *L'architettura moderna in Giappone*, *op. cit.*
- 9 Le Corbusier, *definizione di architettura*
- 10 Adolf Loos, *Architettura*, in Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi edizioni, Milano 2005
- 11 Fabio Reinhart, *A proposito dell'architettura*, in Renato Capozzi e
- 12 Gioconda Cafiero (a cura di), *op. cit.*
- 13 *treccani.it*, Altare, voce enciclopedia *Ibidem*
- 14 Antonio Armesto Aira, *Entre dos intemperies. Apuntes sobre las relaciones entre el foro y el mercado*,

*op. cit.*

- 15 P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni editore, Roma 1998

## CONCLUSIONI

- 1 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, *op. cit.*
- 2 Valeria Pezza, *Costruire intorno al vuoto. Loos e la rielaborazione mediterranea della casa*, in Adelina Picone (a cura di), *op.cit.*
- 3 Karl Friedrich Schinkel, *L'architetto del Principe Albrizzi edizioni*
- 4 Entrambi figli di maestri di pietra – come Palladio, come il muratore che conosce il latino – entrambi con una passione per i materiali, entrambi laconici ed essenziali nel commentare scopi e fatti dell'architettura.
- 5 Mario Losasso, *da una lezione...*

6

# Bibliografia

A.A.V.V., *Abitare il futuro... dopo* Copenhagen, CLEAN, Napoli 2011

A.A.V.V., *RAUMPLAN VERSUS PLAN LIBRE*, Rizzoli International Publications, New York 1988

Armesto Aira Aira, *Entre dos intemperies. Apuntes sobre las relaciones entre el foro y el mercado*, Proyecto progreso y arquitectura, Sevilla, 2010

Barthes R., *Elementi di Semiologia, Linguistica e scienza delle significazioni*, Einaudi, Torino 1966

Benevolo L., *Corso di disegno 2° L'antichità classica*, Laterza Editori, Bari 1974

Bisogni S. Polesello G., *L'architettura del limite*, Clean, Napoli, 1993

Bodei R., *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009

Bossi A., *La casa fuori casa, Edizioni scientifiche italiane*, Napoli 2011,

Brook P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni editore, Roma 1968

Cacciari M., *Adolf Loos e il suo Angelo*, Electa, Milano 1981

Cacciari M., *La città*, Pazzini, Rimini 2004

Cafiero G., *Il valore dell'interno architettonico tra contemplazione e partecipazione*, B. di M., Napoli 2002

Chiolini P., *I caratteri distributivi degli antichi edifici*, Editore Ulrico Hoepli, Milano 1959

Colquhoun

Cosenza L., *Storia dell'abitazione*, Valgelist editore, Milano 1974

De Coulanges F., *La città antica* Vallecchi editore, Firenze 1924

De Filippis, *Lo spazio domestico nel moderno*, AION, Firenze 2012

De Fusco R., *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960 - 1990)*, Jaca Book s.p.a., 1992, Milano

De Fusco R., *L'idea di Architettura*, Etas libri, Milano 1968

De Fusco R., *Trattato di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2001

De Fusco R., Scalvini M. L., *Significanti e significati della Rotonda palladiana* Op. cit., 16, Edizioni Il Centro, Napoli, 1969

De Poli A., *Enciclopedia dell'architettura*, Federico Motta Editore, Milano, 2008

De Sessa C., *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina Edizioni, Roma 1990

Einstein A., *Geometria ed esperienza*, Geometrie und Erfahrung, S.B. Preuss. Akad. Wiss. 5, 1-8 Berlino 1921.

Eisenman P., *Contropiede*, Skira editore, Milano, 2005

Eisenmann P., *La base formale dell'architettura moderna*, Edizioni Pendagrone, Bologna 2009

Espuelas F., *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2004

Focillon H., *Vita della forme*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2002

Giedion S., *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961

Giedion S., *Le tre concezioni del-*

*lo spazio in architettura*, (Bica L., a cura di), Dario Flaccovio Editore, Roma, 1998

Giedion S., *Lo spazio in architettura*, Dario Flaccovio Editore, Roma 2001

Giedion S., *Spazio, Tempo ed Architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1954

Grassi G., *Architettura lingua morta*, Electa Spa, Milano 1988

Grassi G., *Il carattere degli edifici*, in Casabella n. 722

Gravagnuolo B., *L'ultima lezione, Ornamento e pensiero in Adolf Loos*, Clean Edizioni, Napoli 2012

Kaufmann E., *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Franco Angeli, Milano 1976

Kulka H., *Das Werk des Architekten*, Wien 1931

Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 1973

Linazasoro J.I., *La memoria del orden*, Abada editores, Madrid 2013

Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi edizioni, Milano 2005

Loos A., *ARCHITECTURE 1903-1932*, The Monacelli Press, New York 1996

Maiuri A., Pane R., (a cura di) *I MONUMENTI ITALIANI - La casa di Loreio Tiburtino e la Villa di Diomede*, Libreria Dello Stato, Roma 1947

Malacarne G. (a cura di), *La Casa. Forme e luoghi dell'abitare*, Skira, Milano 2013

Martí Arís C., *Le variazioni di identità*, Città Studi Editore, Torino 1994

Martí Arís C., *Silenzi eloquenti*,

- Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002
- Martienssen R. D., *The idea of space in Greek Architecture*, Johannesburg 1956
- Masheck J., *Adolf Loos. The Art of Architecture*, I.B. TAURIS, New York 2013
- Miano P., Russo M. (a cura di), *Città tra terra e acqua*, Clean, Napoli 2014
- Moneo R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale*, Electa, Milano 2005
- Monestiroli A., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari, 2006.
- Montaner J. M., *La modernidad superada*, Gustavo Gili editor, Barcelona 2011
- Moretti L., *Spazio, Rassegna delle Arti e dell'Architettura*, Barigazzi, Milano 1950-1953
- Mumford L., *La città nella storia*, Edizioni di Comunità, Vicenza, 1964
- Narne E., Bertolazzi A., *Abitare intorno al vuoto. Le residenze a patio dalle origini al contemporaneo*. Marsilio editori, Venezia 2012
- Norberg-Schulz C., *Esistenza spazio e architettura*, Officina edizioni, Roma, 1975
- Paci E., *Cinque scritti sull'architettura*, AUT AUT 333, Il Saggiatore, Milano 2007
- Palladio A., *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570
- Pezza V., (Orfeo C., a cura di), *Scritti per l'architettura della città*, Franco Angeli, 2010
- Portoghesi P. (a cura di), *Dizionario Enciclopedico di Architettura*, Vol. 6, Gangemi Editore, Roma 1969
- Purini F., *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000
- Purini F., *La città uguale*, Il Poligrafo, Padova, 2005
- Quaroni L., *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Gangemi editore, Roma 1993
- Recalcati M., *Il miracolo della forma, per un'estetica psicanalitica*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011
- Ribas Massana A., *Biografia del vacío*, Ediciones Destino, Barcelona 1997 Schenzen R.,
- Rizzi R., *Parma inattesa, lo spazio del pudore*, MUP editore, Parma 2013
- Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009
- Rukschcio B., Schachel R., *La vie et l'œuvre de Adolf Loos*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles (Edition Originale: GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982)
- Salandini, *La permanenza e l'inquietudine*, Mimesis, Milano 2009,
- Schmarsow A., *Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, 1896
- Semper G., (A.A.V.V., a cura di), *Lo Stile*, Editori Laterza, Roma-Bari 1992
- Sennett R., *L'uomo artigiano*, Feltrinelli Editore, Milano 2012
- Sica G., *Il vuoto e la bellezza, da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Guida, Napoli, 2012
- Squicciarino N., *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Il Cardo Editore, Venezia 1994
- Starace G., *Gli oggetti e la vita*, Donzelli editore, Roma 2013
- Tafuri M., *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, 1964
- Tessenow H., *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano 2004
- Thébert Y., *Thermes romains d'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen - Etudes d'histoire et d'archéologie*, Ecole Française de Rome, 2003
- Tournikiotis P., *LOOS*, Éditions Macula, Parigi 1991
- Trevisiol R., *Adolf Loos*, Editori Laterza, Bari 1995
- Ungers O. M., *Quattro opere*, CLEAN, Napoli 1992
- Wenders W., *L'atto di vedere*, Ubulibri, 1992
- Van Duzer L., Kleinman K., *Villa Müller: a work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York 1994
- Yoshida T., *Japanische architektur*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1952
- Zednicek W., *Adolf Loos Pläne und Schriften*, Grasl Druck & Neue Medien, Vienna 2004
- Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1949
- Zevi F. (a cura di), *Puteoli*, Edizioni Banco di Napoli, 1993

